
MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07201 4780



2

Kritische Gänge

von

Karl Maria Klob

I.

Musik und Oper

Ulm 1909
Heinrich Kerler
Verlags-Conto.

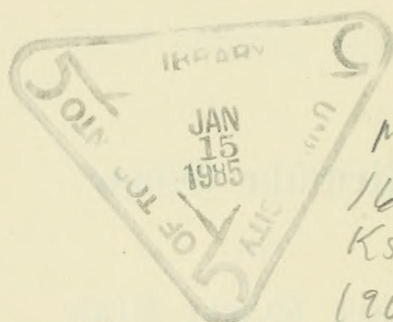
Musik und Oper

Kritische Gänge

von

Karl Maria Klob

Ulm 1909
Heinrich Kerler
Verlags-Conto.



Herrn

Professor Vincenz Schindler

in treuer Freundschaft

zugeeignet.

Vorwort.

Die beiden vorliegenden Bändchen bieten eine Auswahl von Feuilletons, Studien und Kritiken, die ich während einer etwas mehr als zehnjährigen literarischen Tätigkeit in verschiedenen zumeist österreichischen Tagesblättern, sowie in der mit Ottokar Stauf von der March in Wien durch fünf Jahre herausgegebenen literarischen Zeitschrift „Neue Bahnen" veröffentlichte. Wie in den Blättern, in denen sie zuerst zum Abdrucke gelangten, sind diese Artikel auch hier lediglich für Musik- und Opern-, beziehungsweise jene des zweiten Teiles für Literatur- und Theaterfreunde bestimmt, nicht für Fachleute. Dem genauen Kenner der älteren und neueren Musik und Literatur vermesse ich mich nicht, Neues zu bringen, wohl aber darf ich hoffen, daß ihn die über den einen oder den anderen Gegenstand zum Ausdrucke gebrachte persönliche Ansicht des Verfassers interessieren sollte.

Der gebildete Laie, der ernstere Musik- oder Literaturfreund, wird aus den beiden Schriftchen gewiß Einiges herauslesen, das ihm bisher unbekannt geblieben ist, so daß ihm dadurch die Anregung geboten werden dürfte, sich über die betreffenden Musiker, Dichter oder Schriftsteller aus anderweitigen Schriften oder durch persönliche Einsichtnahme in ihre Werke genauer zu unterrichten.

Schließlich muß ich an die gütige Nachsicht des Lesers appellieren und auch an die Herren Kritiker dieser Kritiken das freundliche Ersuchen stellen, Zweck und Ziel der Sammlung im Auge behalten und daher mit den beiden Büchern nicht allzustrenge ins Gericht gehen zu wollen.

Wien, im Lenzmond 1909.

Karl Maria Klob.

Studien.

„Glocke“-Komponisten.

Eine allerdings wissenschaftlich nicht verbürgte Anekdote berichtet folgendes: Als Goethe einst im hohen Alter vor sein Haus trat, um den zur Ausfahrt bereitstehenden Wagen zu besteigen, trat ein altes Mütterchen auf ihn zu, ergriff rasch seine Hand und küßte sie voll Inbrunst und Rührung. Goethe fragte die Alte erstaunt: „Ja, weiß Sie denn etwas von meinen Werken?“ worauf das Weiblein mit leuchtenden Augen zu deklamieren begann: „Festgemauert in der Erden steht die Form aus Lehm gebrannt.“ Goethe wandte sich lächelnd ab und bestieg den Wagen. In seinem Geiste mögen ihm aber gar wunderliche Gedanken über „Popularität“ aufgestiegen sein.

Ist diese Episode auch keineswegs beglaubigt, so bietet sie doch ein Körnchen Wahrheit und Wahrscheinlichkeit. Trotz der großen Volkstümlichkeit eines Teiles der Lyrik (zumal der Jugendlyrik) Goethes hat doch keines seiner Gedichte eine so beispiellose Popularität erlangt, wie „Das Lied von der Glocke“ seines Freundes Schiller.

Was ist es nun, das just dieses Gedicht der deutschen Nation so lieb und teuer macht? Der Grund, daß die „Glocke“ fast jedem Deutschen ans Herz gewachsen ist, liegt nicht allein darin, daß wir das Gedicht bereits in zarter Jugend kennen lernen und so

später bei seiner Lektüre oder beim Anhören einer Deklamation immer wieder Erinnerungen an jene schöne, sorgenlose Zeit reproduzieren, sondern ist auch in dem Umstande zu suchen, daß dieses epische Gedicht, wie kaum ein zweites, sich direkt an den Menschen wendet und alles, was sein innerstes Wesen berührt und durchzittert, zum Ausdrucke bringt. Falls jemand nicht wie ein Klausner lebt, muß er auf seinem Lebenswege in ähnliche Situationen geraten, wie sie die „Glocke" schildert, muß er auf seine eigenen Erfahrungen und Taten die „goldenen Lehren" anwenden lernen, mit denen dieses Gedicht geradezu übersättigt erscheint. Und nun erst die Mannigfaltigkeit der Schilderungen! Ein Taufzug, ein junges, seliges Liebespaar, ein Bild häuslichen Friedens, die Schrecken einer Feuersbrunst, die Gräuel der Revolution, all dies zieht an unserem geistigen Auge vorüber und zwischen diesen abwechslungsreichen Gemälden ragen wie eherne Säulen die Kernsprüche des Meisters auf und offenbaren den hohen Geist ihres Schöpfers.

Bei der großen Beliebtheit des Glockenliedes im Volke und den wechselnden Stimmungen und Bildern, die es auslöst und entrollt, kann es uns wohl nicht wundernehmen, wenn von jeher auch die Musiker ihr Interesse dem Gedichte zuwendeten und diesen Text zu einer lyrisch-epischen Kantate zu verwerten suchten.

Es kann nicht geleugnet werden, daß die „Glocke" auf den ersten Blick zur Vertonung ungemein verlockend erscheint. Der Tondichter findet hier alle Stimmungen, von der zartesten Regung der Menschenseele bis zur Entfesselung der wahnsinnigsten Leidenschaften, ja bis zum Durchbruche der tierischen Natur. Und was für gigantische musikalische Gebilde keimen in der Seele eines Tondichters empor, wenn er an

eine Feuersbrunst, an eine Revolution denkt! Diese Mannigfaltigkeit der Stimmungen und das Pittoreske der Schilderungen im Glockenlied treten dem Musiker bei der Lektüre des Gedichtes an erster Stelle entgegen, und sie nehmen sein ganzes Sinnen und Trachten derart in Anspruch, daß sie ihn das Uebrige völlig vergessen machen.

Aber dieses Uebrige ist es eben, das die Vertonung der Glocke ungemein erschwert. Dieses Uebrige sind die Lehren des Meisters, die oft langatmigen, moralisierenden Betrachtungen, welche dem Wesen der Musik direkt entgegenarbeiten und daher für die musikalische Gestaltung völlig ungeeignet erscheinen.

Allein die deutschen Tondichter ließen sich, aus den bereits angedeuteten Gründen, nicht abschrecken und griffen immer aufs neue nach diesem Text.

Wie ihnen die musikalische Bewältigung desselben gelang, dies zu untersuchen wird unsere spätere Aufgabe sein. Vorerst wollen wir einmal alle Komponisten Revue passieren lassen, die bisher Schiller und sich zur Ehre die „Glocke“ im Konzersaal erscheinen ließen.

Den Reigen eröffnet Andreas Romberg mit einer gemütlichen Komposition für Soli, Chor und Orchester, die durch nahezu ein halbes Jahrhundert das Entzücken des Konzertpublikums aller deutschen Städte bildete, in denen sich Dilettanten zur Pflege der Musik zusammengetan hatten und auch heute noch, ihrer leichten Ausführbarkeit wegen, gerne bei Schulfeiern und Gymnasialakademien hervorgeholt wird.

Die Lorbeeren Rombergs ließen Herrn Karl Haslinger in Wien nicht ruhen.[1]) Auch er setzte

[1]) Karl Haslinger war der Sohn des Wiener Musikverlegers Tobias Haslinger, geboren 1816 in Wien, gestorben ebenda 1868.

die Glocke in musikalischen Schwung, konnte aber mit seinem Opus die Beliebtheit des Romberg'schen nicht erreichen.

Ihm folgte Peter Josef Lindpaintner[1]) mit einer „Musik zur Glocke". Die Lindpaintner'sche Komposition ist, musikalisch betrachtet, vielleicht die matteste. Sie erhebt sich nirgends über das Niveau einer sogenannten Kapellmeisterarbeit. Aesthetisch genommen weist sie aber, gegenüber den anderen, einige Vorzüge auf, denn ihre Konzeption ist melodramatisch. Der Komponist läßt das Gedicht von zwei Deklamatoren abwechselnd rezitieren. An den für tonmalerische Schilderungen am besten geeigneten Stellen läßt er die Deklamation abbrechen, um nun durch einen Instrumentalsatz die Worte der Dichtung zu illustrieren. Weist diese Art der musikalischen Behandlung auch die Schwächen aller längeren Melodramen auf, so werden doch die epischen Breiten des Gedichtes in der Komposition glücklich umgangen. Lindpaintners Melodram findet heute noch bei den sehr beliebten „Lebenden Bildern" zur Glocke Verwendung. In Ermangelung einer besseren derartigen Bearbeitung der „Glocke" ist man eben auf die ziemlich matte Leistung des ehemaligen Stuttgarter Hofkapellmeisters angewiesen. Es würde sich aber vielleicht der Mühe lohnen, wenn ein moderner Tondichter auf ähnliche Art der „Glocke" beizukommen trachten würde.

In letzter Zeit haben endlich Bernhard Scholz, der tüchtige Komponist, Dirigent und Musikpädagoge in Frankfurt am Main, und der insbesondere durch

[1]) Lindpaintner war 1791 zu Koblenz geboren und starb 1856 zu Nonnenhorn am Bodensee. Er war ein fruchtbarer Komponist, doch ohne starke Begabung. Als Dirigent leistete er Vorzügliches am Isartor-Theater in München und später als Hofkapellmeister in Stuttgart.

seine Violinkonzerte rühmlichst bekannte Max Bruch das Schiller'sche Gedicht in Form von großzügigen Orchesterkantaten behandelt und speziell der letztgenannte Tonkünstler alle seine Vorgänger siegreich aus dem Felde geschlagen.

Wir wollen uns nun die Glockenkomponisten etwas näher ansehen, jedoch nur die beiden Eckmänner, Romberg und Bruch, da sie gewiß die interessantesten aller „musikalischen Glockengießer“ sind und gerade mit diesem Werke ihren Ruf als Kantaten-Komponisten gründeten oder festigten.

Zunächst Andreas Romberg. Er war 1767 zu Vechta bei Münster geboren, wurde in Bonn zum Violinisten ausgebildet, unternahm dann als Virtuose viele Kunstreisen, hielt sich 1801—15 in Hamburg auf und ging endlich im letztgenannten Jahre als Kapellmeister nach Gotha, wo er 1821 starb. Als Komponist war er auf allen Gebieten der Musik tätig, allein erhalten hat sich von ihm nur „Das Lied von der Glocke“, welches Gedicht er bald nach seinem Erscheinen vertonte. Der Musikfreund kennt Andreas Romberg, der gleichzeitig mit seinem Vetter, dem Violincell-Virtuosen Bernhard Romberg, am kurfürstlichen Hofe zu Bonn im Orchester wirkte, aus der Lebensgeschichte Beethovens. Ehe Beethoven nach Wien übersiedelte, war er als Bratschist in der Bonner Kapelle tätig. Mit ihm wirkten dort die beiden Romberg, auf welche der Tonheros indessen selbst nicht sonderlich gut zu sprechen war. Das Violinspiel Andreas Rombergs erfuhr von den Zeitgenossen eine geteilte Kritik. Während ältere Musiker seinen Ton „groß, voll und vielfältig nüanciert“, seine Passagen „bestimmt, deutlich und kraftvoll“ nennen, bezeichnet ihn Spohr, der Romberg 1809 in Hamburg kennen lernte, als „keinen großen Virtuosen“, doch im Quar-

tettspiel „fertig und mit Geschmack". Als Komponist war Andreas Romberg jedenfalls noch unbedeutender, denn als Virtuose, ja man wird wohl nicht fehlgehen, wenn man ihn, mit Ausnahme weniger Werke, direkt einen Durchschnittskomponisten nennt. Solch ein Ausnahmswerk ist eben seine „Glocke" [1]).

Auch dieses Opus zeugt zwar keineswegs von genialer Begabung oder reicher Erfindung, aber im ganzen und großen hat der Komponist sich bemüht, das lange Gedicht so abwechslungsreich als möglich zu gestalten. Der Grundzug seiner Arbeit ist: spießbürgerliche Behäbigkeit. Die einzelnen Nummern sind äußerst kurzatmig, die Art der Einteilung des Textes und dessen Verteilung auf Soli, Ensembles und Chöre jedoch nicht immer zu billigen. Jede dieser kurzen Nummern, die es zu keiner Entfaltung bringen können, steht in einer anderen Tonart, alle sind aber durch ein Baßsolo des „Meisters" verbunden.

Just dieses gereicht aber dem ganzen zum Unheil. Der Meister hebt an: „Festgemauert in der Erden" usw. gemütlich, philisterhaft, im Tone eines das „Spießertum" parodierenden Studentenliedes in F-dur. O dieses F-dur! Wehe, daß es dem Komponisten beifiel, es gleichsam als Leibtonart des „Meisters" zu verwenden. Das Prinzip ist ja im Grunde löblich. Romberg wollte durch dieses immer wieder auftauchende Solo dem ganzen Werke ein Bindeglied verleihen, ihm einen formellen Haltepunkt schaffen. Aber leider erzielte er durch das Festhalten der Tonart dieses „Meistergesanges" und die stereotype Wiederkehr des gleichen

[1]) Er scheint ein großer Schillerverehrer gewesen zu sein, denn außer der „Glocke" vertonte er noch (für Gesangsoli mit Orchester) folgende Gedichte: „Die Kindesmörderin", „Die Macht des Gesanges", „Monolog der Jungfrau von Orleans", „Der Graf von Habsburg" und „Sehnsucht".

Motives nur einen höchst langweilig wirkenden Ruhepunkt. So oft der Glockengießer singt, geschieht es stets in F-dur und immer in der behäbigen Art der Anfangstakte. Schwelgte der Komponist vorher in einer noch so entlegenen Tonart, hat der „Meister“ zu singen, muß um jeden Preis nach F-dur marschiert werden. Und umgekehrt! Ist der Meister mit seinem Spruche fertig und tritt der Chor oder ein Solo ein: Vorwärts! So rasch als möglich von F-dur in die neue Tonart moduliert. Erhebt sich nach Beendigung des Chorsatzes wieder der Meister, dann wissen wir sogleich: Aha! jetzt gehts nach F-dur und nun kommt wieder die Melodie der Anfangstakte. Dabei geschehen aber die Uebergänge keineswegs reizvoll, sondern eben recht konventionell. Sie muten uns öfters an wie die Modulation eines mittelmäßigen Organisten, der im Präludium eben in den entferntesten Tonarten sich ergeht und den plötzlich das Abklopfen des Regenschori dazu zwingt, so rasch als möglich in die Tonart der Messe einzulenken.

Die gelungensten und auch formell am freisten und ausgedehntesten Nummern sind jene, welche alle Glockenkomponisten so recht eigentlich zur Vertonung des Gedichtes anlockten: Das Feuer und die Revolution. Bei der musikalischen Illustration des ersteren bedient sich Romberg freilich noch recht einfacher Mittel, aber es muß anerkannt werden, daß diese musikalischen Hausmittel wirksam und gut verwendet sind. Besonders das Flackern und Lecken der Flammen erscheint in einer zackigen Figur der Geigen genügend verdeutlicht, während der Chor in chromatischen Sequenzen wimmert. Die Revolutionsmusik ist hingegen im Ausdrucke weniger charakteristisch.

Neben den angegebenen Mängeln hat die Kom-

berg'sche Komposition noch jenen, daß sie durchwegs homophon gehalten ist. Nur einmal wird der Anlauf zu einem fugierten Satze gemacht, es bleibt aber leider nur bei diesem Ansatz.

Daß es auch hie und da an unfreiwilliger Humoristik nicht mangelt, sei nur nebenbei bemerkt. Wir dürfen es dem biederen Romberg nicht allzuhoch als Fehler anrechnen, wenn er, um dem Geschmacke des Publikums seiner Tage Rechnung zu tragen, die Stelle „Wohltätig ist des Feuers Macht" förmlich im Tanzschritt behandeln zu müssen glaubte.

Bei einem Komponisten, der sich an den Meistern des 18. Jahrhunderts heranbildete, wird es uns schließlich nicht wundernehmen, daß auch diese stellenweise als Muster herhalten müssen. Insbesondere ist es der Schöpfer der „Jahreszeiten", dessen Perücke zuweilen aus Rombergs Partitur hervorleuchtet, leider aber eben nur die Perücke und nichts von dem, was sich darunter befindet.

Gegen den alten Romberg ist freilich Max Bruch ein Riese. Zwar kann man auch seine Glockenkomposition kein Werk von hoher Eigenart und Genialität nennen, aber die Errungenschaften neuzeitlicher Tonkunst wußte er hier sehr geschickt mit guten älteren Traditionen zu einem wirkungsvollen musikalischen Gesamtbilde zu vereinen. Bruch ist stets ein geschmackvoller Musiker und er verleugnet auch in der „Glocke" nicht diesen großen Vorzug seiner Begabung. Ist auch seinen Soli und Rezitativen stellenweise eine gewisse Dosis von Langweiligkeit nicht abzusprechen, so entschädigt er uns hiefür reichlich durch die teils sehr charakteristisch, teils lediglich gut klingend und gediegen gearbeiteten Chöre. In manchen der letzteren werden wir an den Wohllaut Mendelssohn'scher Oratorienchöre

gemahnt und Chorstellen, wie das innig empfundene H-dur Adagio, „O, daß sie ewig grünen bliebe", können ihrer Wirkung auf empfängliche Gemüter stets sicher sein. Der Erfindung nach die beste Nummer ist unstreitig die Feuersbrunst und hier hat der Tondichter, im Gegensatz zu dem alten, auch einen jener pittoresken Effekte anzubringen verstanden, der schon in der strophischen Gliederung des Gedichtes bereits bedingt ist. Während nämlich Romberg nach dem Worte „riesengroß" den Lärm im Orchester noch eine gute Weile walten läßt, bricht hier Bruch mit dem Fortissimo-Des-dur-Akkord in einer Generalpause schroff ab, um dann pianissimo das Wort „hoffnungslos" vom Chore unisono nur hauchen zu lassen. Auch die Revolutionsmusik behandelt Bruch abweichend von seinen Vorgängern. Während jene auch in dieser Nummer den ganzen ihnen zu Gebote stehenden Apparat entfesseln[1], begnügt sich Bruch mit einem dramatisch bewegten Rezitativ, dessen marschartige, starkinstrumentierte Zwischenspiele aber die herumziehenden Revolutionshorden deutlicher vor das geistige Auge zaubern, als dies einem noch so charakteristisch und polyphon gearbeiteten Chore möglich wäre. Aehnlich behandelt er auch die Stelle „Durchmißt die Welt am Wanderstabe". Wie man sieht, greift hier der moderne Tondichter auf das im Grunde nicht zu verachtende Lindpaintner'sche Prinzip einer melodramatischen Behandlung zurück.

[1]) Romberg läßt hier merkwürdigerweise die Pauken schweigen. Wenigstens finden sich diese in dem von mir zu dieser Studie benützten alten Partiturstich im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde nicht verzeichnet.

Präludium zur Mozartfeier.

Die Musikwelt rüstet wieder einmal, um einen Gedenktag Wolfgang Amadeus Mozarts feierlich zu begehen. Am 27. Jänner werden es 150 Jahre, daß dieser Genius im Reiche der Töne in der herrlichen Festungsstadt an der Salzach das Licht der Welt erblickte. „Das Mozartjahr", so wird das Jahr 1906 von den Musikern genannt. Diese Bezeichnung ist charakteristisch, obwohl sich gegen den Ausdruck „Jahr" polemisieren ließe. Zu Beginn der Saison 1906, also im Jänner, eventuell noch im Hornung, wird man den Meister durch Konzertaufführungen, durch Opernvorstellungen, durch Darbietungen seiner Kammermusik ehren, ja, man wird ihn auch in mehr oder weniger schwungvollen Prologen und Festreden feiern; dann aber, nachdem der Jubiläumsrummel vorüber ist, nachdem sich die rasch aufgetürmten Wogen der Begeisterung ebenso rasch wieder besänftigt haben werden, wird Mozart wieder zurückwandern ins Archiv, um dort solange zu schlummern, bis ihn ein neues Jubiläum zum flüchtigen Aufleben erweckt. Ein trauriges Schicksal, das dieser Große mit so manchem anderen Großen teilt! Die meisten unserer älteren Musikheroen sind zu Jubiläumskomponisten degradiert; nur an Gedenktagen werden ihre Werke hervorgeholt, Werke, welche es aber verdienen würden, durch ständige Aufführungen populär zu werden.

Im Jahre 1903 bot die Berliozfeier ein trauriges Beispiel dafür, wie wenig ein solcher Festesrummel zum Ruhme des Komponisten beiträgt, wie bald man seine Werke wieder vergißt. Dem ernsten Musikfreunde, der mit Berlioz' Werken schon lange bekannt war, blutete das Herz, wenn er, um diese Schöpfungen zu studieren, auf die Durchsicht der Partituren im staubigen Archiv oder am häuslichen Klavier angewiesen war. Welch herrliche Kunst liegt hier brach! Welche edlen Genüsse werden da dem Publikum in strafbarer Weise vorenthalten, sagte man sich und verwünschte im Stillen die Musikdirektoren mit ihren oftmals höchst korrupten Programmen. Da kam der 100. Geburtstag Berlioz' und man atmete auf. Jetzt endlich, dachte man, jetzt endlich wird die Zeit des einst so viel gepriesenen, dann wieder lange verkannten Meisters neuerdings kommen. Die Berliozfeier wird Künstlern und Publikum die Augen öffnen und wird bewirken, daß die Werke dieses großen Neuerers nun wieder ständige Repertoirestücke unserer Konzertunternehmungen bilden werden. Zu früh frohlockt! Im Dezember 1903 und auch noch im folgenden Monat hörte man Berlioz, Berlioz und abermals Berlioz. Dann aber ward es wieder still von ihm und seine symphonischen Dichtungen, seine Oratorien, Kantaten und gar seine Opern wanderten zurück ins Archiv.

Wird es Mozart nicht ebenso ergehen? — Nun, bei Mozart liegt die Sache doch etwas anders, wird mancher denken. Sind denn seine Opern „Figaro", „Don Juan", „Zauberflöte" nicht Repertoirestücke unserer Opernbühnen, seine Symphonien in Es-dur, G-moll, C-dur nicht in jeder Saison auf den Konzertprogrammen der Orchestervereinigungen zu finden? Werden seine sechs Josef Haydn gewidmeten Quartette, das G-moll-

Quintett nicht gerne von Kammermusikunternehmungen dem Publikum vorgeführt? — Dem wäre zu entgegnen: Mit der Aufführung dieser Werke ist es zunächst einmal in verschiedenen Städten verschieden bestellt. Es ließen sich genug Orte anführen, in welchen sich weder Theaterdirektoren, noch Orchesterleiter, noch Kammermusikvereinigungen seit Jahren im geringsten um Mozart bekümmerten. Allein hiervon abgesehen: glaubt man dort, wo die oben angeführten Meisterwerke sozusagen Repertoirestücke sind, durch sie allein Mozart vollauf kennen zu lernen, durch Vorführung dieser wenigen Werke dem Publikum den Meister in seinem ganzen Streben und Wollen vertraut zu machen? Schwerer Irrtum! Durch diese drei Opern, drei Symphonien und eigentlich bloß eine Handvoll Kammermusik lernt man allerdings Mozarts berühmteste und wohl auch vorzüglichste Schöpfungen kennen, erblickt den Meister auf seiner künstlerischen Höhe, erfährt aber nichts von seiner wundersamen Entwicklung und seiner beispiellosen Vielseitigkeit.

Vornehmlich aber seine Entwicklung ist es, welche uns Mozart so wichtig, so interessant macht. „Man irrt", schrieb einst der Meister an seinen Freund Jaquin, „wenn man denkt, daß mir meine Kunst so leicht geworden ist. Ich versichere Sie, lieber Freund, niemand hat soviel Mühe auf das Studium der Komposition verwendet als ich. Es gibt nicht leicht einen bewährten Meister in der Musik, den ich nicht fleißig, oft mehrmals durchstudiert hätte." — Die Spuren dieser Studien lassen sich in Mozarts Werken genau verfolgen, vornehmlich in seinen Jugendarbeiten. In einigen Musikgattungen, am vorzüglichsten auf dem Gebiete der Kirchenmusik, reichen sie aber bis zum Requiem, bekanntlich des Meisters letztem Werke, herauf. Mozart

repräsentiert in seiner kaum dreißigjährigen Schaffenszeit somit einen der wichtigsten Abschnitte in der Entwicklung der Musik auf allen Gebieten. Seine Werke in der Folge ihrer Entstehung studieren, heißt ein gutes Stück lebendiger Musikgeschichte genießen.

Nun wäre es unbillig, zu verlangen, die maßgebenden Kreise mögen das Publikum nach und nach mit allen Schöpfungen Mozarts vertraut machen. Solch eine Anforderung wäre nicht nur unbillig, sondern direkt töricht zu nennen. Das thematische Verzeichnis sämtlicher Werke W. A. Mozarts weist nicht weniger als 626 Nummern auf. Wohlgemerkt: auch die großen Werke, wie Opern, Messen, Oratorien etc. immer je als eine Nummer gerechnet. Diese 626 Nummern wurden in einem Zeitraum von 30 Jahren geschaffen, da Mozart das Alter von 35 Jahren erreichte und op. 1 ein Menuetto samt Trio für Klavier, im 5. Lebensjahre niedergeschrieben wurde. Es folgten nun in ständig fortschreitender Entwicklung: Klavierkompositionen, Orgelsonaten, Symphonien, Divertissements, Serenaden für ganzes Orchester sowie für Blasinstrumente allein, Kanons, Kantaten, Oratorien, kleinere Kirchenstücke, Messen, Opern, einige Bände Kammermusik für verschiedene Instrumente (Duos, Trios, Quartette, Quintette!), Konzerte für fast alle Instrumente, also für Klavier (auch für zwei Klaviere und eines für drei), für Violine, Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott (!), Horn, kleinere Suiten für mehrere konzertierende Instrumente, endlich eine ganze Serie von Liedern, einzelnen Arien, einzelnen Symphoniesätzen, Märschen und Tänzen für kleines und großes Orchester.

Bei dieser kolossalen Produktivität ist es wohl selbstverständlich, daß einige Kompositionen nicht nur jeder Originalität ermangeln, sondern geradezu — und

vielleicht mehr oder weniger mit Absicht — ganz und gar in dem damals beliebten Stile der Zopfzeitmusik eines Hiller, Benda, Dittersdorf abgefaßt erscheinen. Diese Werkchen sind für den täglichen Bedarf geschrieben; und wer wird jeden Tag Leckerbissen verspeisen wollen? All diese Kompositionen also, welche teilweise auf Bestellung, teilweise für die wöchentlichen Konzerte des Erzbischofs von Salzburg geschrieben wurden, wären, mit ganz geringen Ausnahmen, gleich in Bausch und Bogen von einer Wiederbelebung auszuscheiden. Des Vortrefflichen bleibt noch immer genug, und dieses ist es, was sich unsere musikalisch führenden Kreise näher ansehen und womit sie nach und nach das Publikum bekannt machen sollten. Natürlich spreche ich vom Großstadtpublikum.

In Wien hören wir beispielsweise bei den Philharmonikern, im Konzertverein, bei Prill, bei Rosé, in der Oper, in den Kirchen immer wieder die bekanntesten und allen Musikfreunden längst vertrauten Werke Mozarts. Ich frage aber: Wozu besitzen wir dann die großartige, mit wahrhaft echt deutschem Bienenfleiß unter einem Riesenaufwande von Zeit fertiggestellte Gesamtausgabe der Werke W. A. Mozarts in Partitur bei Breitkopf und Härtel? Diese sollten sich die Herren Musikdirektoren der Großstädte etwas zu Gemüte führen und sie werden auf wahre Perlen stoßen. Sie werden selbst unter den Jugendkompositionen Mozarts, von den Werken aus späterer Zeit ganz zu schweigen, Symphonien, Serenaden, Kirchenstücke finden, welche nicht nur für die Entwicklung des Genius Mozarts ein interessantes Zeugnis ablegen, sondern in der Tat auch den Stempel der ewig jungen Schönheit tragen.

Wer hat beispielsweise schon die prächtige Vesper in C (op. 339) gehört? Wer kennt das herrliche,

alleinstehende Kyrie in D-moll (op. 341). Wer singt die famosen Canons auf humoristischem Text? Wer führt die reizenden Serenaden und Divertimenti für kleines Orchester und konzertierende Instrumente auf? Wie wenigen ist es bekannt, daß Mozart gar lustige „Landlerische" und echt deutsche Tänze komponiert hat?

Und wie jämmerlich ist es erst mit dem Kultus Mozartscher Violin- und Klaviermusik bestellt! Glauben unsere modernen Virtuosen, daß der feine und stilgemäße Vortrag der Violinkonzerte in G, in Es, in A, der Klavierkonzerte in D-moll, B-dur (op. 595), des auf Beethoven so einflußreichen C-moll-Konzertes das Publikum „nicht mehr hinzureißen" vermag? Es kommt nur auf guten Willen und einige Versuche an. Noch im Jahre 1897 hat Karl Reinecke (allerdings ein Mozartspieler par excellence) die Wiener Musikwelt lediglich mit dem Vortrag Mozartscher Klaviermusik durch mehr als zwei Stunden in Atem gehalten. Sollte, was Reinecke durch zwei Stunden möglich war, für andere durch 20 bis 30 Minuten unmöglich sein?

Es muß endlich zugegeben werden, daß in den letzten Jahren in gewissen Kreisen und in einzelnen Städten, aber eben nur dort, manches für Mozart geschehen ist. In Dresden rettete man seine große Messe in C-moll vor der Vergessenheit, einige Geigerinnen nahmen Violinkonzerte in ihr Repertoire auf, Reinecke setzte sich für Mozarts Klaviermusik ein. Aber all dies ist nur sporadisch auftretende Mozartrenaissance. Betrachtet man die ungeheure Fülle seiner Werke und vergleicht man die Zahl der noch ungehobenen, d. h. unbekannten Schätze mit der Zahl jener Kompositionen, welche häufiger (übrigens noch immer selten genug) zur Aufführung gelangen, so muß es jedem ernsten Musikfreunde klar werden, daß für Mozart noch viel

zu tun übrig bleibt. Und das wäre das schönste Resultat der bevorstehenden Mozartfeier, wenn durch sie Musikdirektoren und Künstler sich wieder einmal auf Mozart besinnen würden, wenn sie erkennen wollten, daß die Größe dieses Meisters nicht nur in seinen Hauptwerken zu suchen ist, sondern auch in vielen kleinen Kompositionen, welche er verschwenderisch aus seinem nie versiegenden Gedankenfüllhorn zum vorübergehenden Ergötzen seiner Zeitgenossen in die musikalische Welt schüttete. Allerdings war Mozart selbst der Vernichter dieser kleinen Perlen, indem er deren milden Glanz späterhin durch einen leuchtenden Demantglanz verdunkelt. Wir aber haben die Pflicht, auch an diesen Perlen nicht achtlos vorüberzugehen, und so wäre es wohl der schönste Erfolg der Mozartfeier, wenn in Zukunft unsere Konzertprogramme nicht nur mehr Mozart enthalten würden, sondern insbesondere mehr neuen, in Vergessenheit geratenen, kurz: mehr unbekannten Mozart.

Mozart und die deutsche National-Bühne.

Angesichts dieser Ueberschrift könnte man leicht vermuten, ich wolle die Oper Mozarts gegen das Bayreuther Kunstwerk Richard Wagners ausspielen, oder umgekehrt. Beides wäre nicht nur ein gefährliches, sondern meiner Ansicht nach höchst unkluges, veraltetes und kleinliches Beginnen. Auch bezüglich Mozarts und Wagners gilt Goethes bekanntes Wort, das er auf das Verhältnis seiner Persönlichkeit zu jener Schillers prägte: „Freut Euch, daß Ihr zwei solche Kerle habt". — Richard Wagner war weit davon entfernt, die alten Meister zu verachten. In seinen gesammelten Schriften sind über all seine großen Vorgänger im Reiche der Töne Aussprüche der höchsten Wertschätzung und tiefsten Verehrung niedergelegt und speziell die Kunst Mozarts hat er in den Worten höchster Begeisterung gepriesen. Umgekehrt bin ich fest überzeugt, daß Wolfgang Mozart, da er der am schärfsten fortschrittlich gesinnte Musiker seiner Zeit war, falls er heute aufstünde und die ganze deutsche Musikentwicklung von seiner Kunst bis zu jener Wagners überblicken könnte, keineswegs ein prinzipieller Gegner des Bayreuther Meisters wäre. Richard Wagner aber wußte mit dem alles durchdringenden Blick des Genies die wundersame Eigen-

stellung des Dramatikers Mozart auszuspüren, indem er schrieb: „Der deutsche Genius scheint fast bestimmt zu sein, das, was seinem Mutterlande nicht eingeboren ist, bei seinen Nachbarn aufzusuchen, dies aber aus seinen engen Grenzen zu erheben und somit etwas Allgemeines für die ganze Welt zu schaffen. Natürlich kann diese Aufgabe aber auch nur von demjenigen erreicht werden, der sich nicht damit begnügt, sich in eine fremde Nationalität hineinzulügen, sondern der das Erbteil seiner deutschen Geburt rein und unverdorben erhält, und dieses Erbteil ist: Reinheit der Empfindung und Keuschheit der Empfindung. Wo diese Mitgift erhalten wird, da muß der Deutsche unter jeder Himmelsgegend, in jeder Sprache und jedem Volke das Vorzüglichste leisten können. So sehen wir denn, daß es doch ein Deutscher war, der die italienische Schule in der Oper zum vollkommensten Ideal erhob, und sie, auf diese Art zur Universalität erweitert und veredelt, seinen Landsleuten zuführte. Dieses größte und göttlichste Genie war Mozart. Mozart eben vollbrachte das in der höchsten Potenz, dessen, wie ich sagte, die Universalität des deutschen Genius fähig ist. Er machte sich die ausländische Kunst zu eigen, um sie zur allgemeinen zu erheben. Auch seine Opern waren in italienischer Sprache geschrieben, weil diese damals die einzige für den Gesang zulässige Sprache war. Er riß sich aber so ganz aus den Schwächen der italienischen Manier heraus, veredelte ihre Vorzüge in einem solchen Grade, verschmolz sie mit der ihm innewohnenden deutschen Gediegenheit und Kraft so innig, daß er endlich etwas vollkommen Neues und vorher noch nie Dagewesenes erschuf: diese seine neue Schöpfung war die schönste, idealste Blüte der dramatischen Musik".

In der Tat: Dieser Wolfgang Amadeus Mozart,

der, durch die Zeitumstände und musikalische Erziehung dazu gedrängt, drei seiner vorzüglichsten Opern auf italienischen Text schrieb, er hatte doch ein deutsches Herz, und die Hebung der nationalen Kunst der Deutschen war Zeit seines Lebens das Leitmotiv seiner Bestrebungen. Wie sehr es Mozart am Herzen lag, daß seine geliebte Nation endlich eine selbständige Opernkunst erhalten möge, geht wohl am deutlichsten aus dem großen Interesse hervor, das er dem Emporkeimen der deutschen Nationalbühne widmete. Aus unzähligen Briefstellen läßt sich solch rege Anteilnahme erweisen und der Hauptzweck dieses Artikels soll daher kein anderer sein, als diese Aussprüche in historischer Reihenfolge aufzuzeigen, um so dem Leser die Gelegenheit zu verschaffen, sich aus Mozarts eigenen Worten selbst ein Urteil über die nationale Gesinnungsweise dieses Meisters zu bilden. Die Zusammenstellung dieser Aussprüche aus Mozarts Briefen, sowie einige biographisch oder historisch erläuternde Bemerkungen ist das bescheidene Verdienst, das der Verfasser dieses Artikels für sich beanspruchen darf [1]).

Die ersten deutschen Komödien lernte Mozart im Herbst 1777, auf seiner Pariser Kunstreise begriffen, in München kennen. Am 12. Oktober genannten Jahres entlockt ihm diese Bekanntschaft in einem Briefe an seinen Vater in Salzburg den Ausruf: „Ich bin hier sehr beliebt. Und wie würde ich erst geliebt werden, wenn ich der deutschen National-Bühne in der Musik emporhelfen würde".

Auf derselben Reise hörte Mozart im November

[1]) Die Rechtschreibung der Zitate aus Mozarts Briefen wurde der heute giltigen angepaßt. Ebenso habe ich mir erlaubt, einige veraltete Wendungen hie und da sprachlich zu berichtigen, natürlich ohne den Sinn des Originals irgendwie zu ändern.

zu Mannheim, also in demselben Theater, da einige Jahre später Schillers „Räuber“ ihre glanzvolle Uraufführung erleben sollten, die Oper „Günther von Schwarzburg“ von Ignaz Holzbauer[1]). Es war dies das erste großangelegte deutsche Originalsingspiel. Mozart berichtet hierüber in die Heimat: „Die Musik von Holzbauer ist schön, aber die Poesie ist nicht wert einer solchen Musik.“ In demselben Brief heißt es weiter: „Hier (in Mannheim) ist eine deutsche National-Schaubühne, die immer bleibt, wie zu München. Deutsche Singspiele gibt man bisweilen, aber die Sänger und Sängerinnen sind elend“. Mozart spottet über dieses Elend, indem er einige Tage später schreibt: „In der Oper von Holzbauer mußte der Sänger Raaff sterben und das singend in einer langen, langen, langen, langsamen Arie. Und da starb er mit lachendem Munde. Und gegen Ende der Arie fiel er mit der Stimme so sehr, daß man es nicht aushalten konnte. Ich saß neben dem Flötisten Wendling im Orchester. Wendling kritisierte: „Man kann's ja kaum erwarten“. Da sagte ich zu ihm: „Haben Sie nur ein kleines Geduld, jetzt wird er bald hin sein, denn ich höre es.“ „„Ich auch,““ sagte Wendling und lachte“.

In einem der nächsten Briefe betont Mozart nochmals ausdrücklich, daß Holzbauers Oper deutsch ist und gibt dann seiner Freude Ausdruck, die von dem Dichter Wieland verfaßte, von dem deutschen Musiker Schweitzer vertonte Oper „Rosamunde“ im Karneval zu hören. „Ich habe schon etwas von der Oper

[1]) Geboren 1711 zu Wien, seit 1753 Hofkapellmeister in Mannheim, starb daselbst vollständig taub, 1793. Er war ein Vielschreiber, wie schon die Zahl seiner Symphonien (196) beweist.

gesehen und auf dem Klavier gespielt, aber ich will noch nichts sagen."

Am 10. Jänner 1778 fand zu Mannheim die erste Gesamtprobe zur „Rosamunde" statt. Mozart machte bei dieser Gelegenheit die persönliche Bekanntschaft Wielands, der von dem Salzburger Tonkünstler „ganz bezaubert" war. Ueber Schweitzers Musik schrieb Mozart das folgende, stark satirisch angehauchte Urteil an seinen Vater: „Die „Rosamund" ist — gut, aber sonst nichts. Denn wenn sie schlecht wäre, so könnte man sie ja nicht aufführen — gleichsam wie man nicht schlafen kann, ohne in einem Bette zu liegen! Doch es ist keine Regel ohne Ausnahme — ich hab das Beispiel gesehen. Darum gute Nacht!"

In demselben Schreiben findet sich zum erstenmale der Lieblingsgedanke Mozarts angedeutet. Dieser ist: nach Wien zu gehen, um dort bei der neuzugründenden deutschen Oper eine seinen Kenntnissen angemessene Stellung zu erlangen. Er schreibt: „Ich weiß ganz gewiß, daß der Kaiser im Sinne hat, in Wien eine deutsche Oper aufzurichten [1]) und daß er einen jungen Kapellmeister, der die deutsche Sprache versteht, Genie hat und imstande ist, etwas Neues zu leisten, mit allem Ernste sucht. Benda zu Gothe sucht durchzudringen und Schweitzer aber will durchdringen. Ich glaube, das wäre so eine gute Sache für mich; aber gut bezahlt, das versteht sich. Wenn mir der Kaiser 1000 Gulden gibt, so schreibe ich ihm eine deutsche Oper, und wenn er mich nicht behalten will, so ist es mir einerlei [2]). Ich bitte, schreiben

[1]) Bis zum Jahre 1778 kannte man in Wien nur italienische Opern.

[2]) Mozart will sagen, es würde ihm genügen, für Wien eine deutsche Oper schreiben zu dürfen, auch ohne angestellt zu werden.

Sie an alle erdentlichen guten Freunde in Wien, daß ich imstande bin, dem Kaiser Ehre zu machen. Wenn er anders nicht will, so soll er mich mit einer Oper probieren. Ich bitte aber das Ding gleich in Gang zu bringen, sonst könnte mir jemand zuvorkommen".

Die letztausgesprochene Befürchtung war bereits eingetreten, denn schon im Dezember 1777 wurden in Wien die Vorbereitungen für die „deutsche National-Oper" begonnen und das von Josef II. ins Leben gerufene Unternehmen am 18. Februar 1778, also einen Monat nach Abfassung des letztzitierten Briefes, mit Umlaufs „Bergknappen" eröffnet. Jedenfalls würde sich die Zukunft Mozarts ganz anders gestaltet haben, hätte ihn sein Vater, statt nach München, Mannheim und Paris, nach Wien reisen lassen. Vielleicht wäre es seinem Genius doch gelungen, den Kaiser zu seinen Gunsten zu stimmen. Die deutsche National-Oper in Wien hätte gewiß eine ganz andere Entwicklung genommen, wäre ihre Leitung dem genialen Mozart und nicht dem nüchternen Umlauf übertragen worden. Wie wir jedoch bald sehen werden, blieben übrigens auch Mozarts weitere Bemühungen um das Unternehmen während seines Wiener Aufenthaltes erfolglos.

Leopold Mozart in Salzburg hatte sich nun einmal in den Kopf gesetzt, sein Sohn könne nur in Paris sein Glück machen. Das Urteil aber, das Wolfgang in dem Briefe vom 1. Mai 1778 von Paris aus über die Franzosen fällte, mag in den Ohren des Alten zu Salzburg wenig erbaulich geklungen haben. Mozart berichtet: „Wenn hier ein Ort wäre, wo die Leute Ohren hätten, Herz zum empfinden und nur ein wenig etwas von der Musik verständen und Gusto hätten, so würde ich von Herzen zu all diesen Sachen lachen, aber so

bin ich unter lauter Vieher und Bestien (was die Musik anbelangt). Wie kann es aber anders sein; sie sind ja in allen ihren Handlungen, Leidenschaften und Passionen auch nicht anders. Es gibt ja keinen Ort in der Welt wie Paris! Sie dürfen nicht glauben, daß ich ausschweife, wenn ich von der hiesigen Musik so rede, wenden Sie sich an wen Sie wollen — nur an keinen geborenen Franzosen — so wird man Ihnen das nämliche sagen. Nun bin ich hier, ich muß aushalten und das Ihnen zulieb. Ich danke Gott dem Allmächtigen, wenn ich mit gesundem Gusto davonkomme. Ich bitte alle Tage Gott, daß er mir die Gnade gibt, daß ich hier standhaft aushalten kann, daß ich mir und der ganzen deutschen Nation Ehre mache".

Im Jahre 1782 war Mozart mit dem Erzbischof von Salzburg als dessen Konzertmeister nach Wien gereist und hier entspann sich jener Konflikt zwischen einem dünkelhaften Erzpfaffen und hochstrebenden, sich seines Wertes bewußten Künstler, welcher in der Geschichte aller Künste ganz einzig dasteht. Dieser dienstliche Bruch findet in seiner dramatischen Wucht vielleicht nur in der Flucht Schillers aus den Klauen des tyrannischen Herzogs von Württemberg ein Seitenstück.

Nun galt es für Mozart in Wien festen Fuß zu gewinnen. Die Komposition der „Entführung aus dem Serail" war eine der ersten Großtaten des jungen, erst 25jährigen Meisters auf Wiener Boden. Das Werk nimmt unter allen Opern Mozarts eine Ausnahmsstellung ein und ich kann Karl Maria von Weber begreifen, wenn er es in musikalischer Hinsicht unter Mozarts Werken ungemein hoch einschätzt. Die Entführung ist vor allem auf deutschem Text komponiert und die Hauptgestalten sind in ihren hervorragenden Arien,

ohne Rücksichtnahme auf ihr orientalisches Gewand, in der Musik durchaus deutsch charakterisiert. In dem rohen Haremswächter Osmin führte Mozart überdies den Baßbuffo der Italiener in ganz eigenartiger Weise in die deutsche Oper ein, eine Figur, die sich in den komischen Opern unserer Nation bis auf den heutigen Tag erhalten hat. Zwei Umstände begünstigten das besonders treffliche Gelingen der „Entführung"-Partitur. Mozart liebte während der Komposition dieser Oper in Wahrheit zum erstenmale tief, seine Geliebte führte denselben Namen wie die Heldin der Oper, überdies wohnte der junge Meister eine zeitlang sogar mit Konstanze Weber, die er bald als seine Gattin heimführte, in ein und demselben Hause. Zu diesen rein persönlichen, das Gelingen des Werkes günstig beeinflussenden Umständen gesellte sich noch der, daß Mozart in dieser deutschen Oper viel Gewicht auf die Reflexion beim Schaffen legte, ein Umstand, den man, wie Richard Wagner vollkommen richtig erkannte, auch beim Genie nicht unterschätzen darf. Nur einige dieser das reflexive Schaffen Mozarts bezeugenden Stellen seien hier mitgeteilt.

„Die Arie des Osmin habe ich Herrn Stephanie[1]) ganz angegeben." Einer der schönsten, förmlich den Kernpunkt der ganzen Musikästhetik blitzartig beleuchtenden Aussprüche ist aber der folgende: „Ein Mensch, der sich in so heftigem Zorn befindet" — es ist von dem Wutausbruche „Osmins" in der oben erwähnten F-dur-Arie die Rede — „übersteigt ja alle Ordnung, Maß und Ziel, erkennt sich nicht — und so muß sich auch die Musik nicht mehr kennen. Weil aber die Leiden-

[1]) Stephanie, der junge Wiener Lustspieldichter und Librettist der „Entführung". Mozart meint mit obiger Andeutung, daß er seinem Textdichter den gedanklichen Inhalt und Charakter der großen Arie des „Osmin" selbst angegeben habe.

schaften, heftig oder nicht, niemals bis zum Ekel ausgedrückt sein müssen, und die Musik, auch in der schaudervollsten Lage, das Ohr niemals beleidigen, sondern doch dabei vergnügen, folglich allzeit Musik bleiben muß, so habe ich keinen fremden Ton zum F-dur, sondern einen befreundeten, aber nicht den nächsten D minore, sondern den weiteren A minore gewählt".

„In der Arie von „Belmonte" in A-dur ist das klopfende Herz angezeigt, die Violinen in Oktaven. Die Arie der „Konstanze" habe ich ein wenig der geläufigen Gurgel der Mademoiselle Cavalieri aufgeopfert.[1]) Das Wort „Hui" habe ich in „schnell" verwandelt. Also nicht: „Doch im Hui schwand meine Freude", sondern: „doch wie schnell schwand meine Freude". Wenn sie schon das Theater nicht verstehen, was die Oper anbelangt[2]), so sollen sie doch wenigstens die Leute nicht reden lassen, als wenn Schweine vor ihnen stünden!"

Die „Entführung" hatte zwar einen Riesenerfolg und verdunkelte, wie Goethe erzählt, alle gleichzeitigen und älteren komischen Opern, allein in Wien wurde ihrem Schöpfer nicht die gewünschte Anstellung zuteil. Die deutsche Oper in Wien fristete elend ihr Dasein und starb bald wieder ab. Der Kaiser und der Hochadel waren ganz und gar italienisch gesinnt. Mozart bekommt diese einseitige bel-canto-Richtung bald satt und raisonniert: „Die Herren Wiener (worunter hauptsächlich der Kaiser verstanden ist!) sollen nur nicht glauben, daß ich wegen Wien allein auf der Welt bin. Keinem Monarchen in der Welt diene ich lieber, als

[1]) Man sieht also, Mozart war sich dieses Fehlers, der ihm von unseren heutigen Kritikern auch bezüglich des Allegro der „BriefArie" im „Don Juan" wie hinsichtlich der Arien der „Königin der Nacht" gerne vorgeworfen wird, selbst ganz wohl bewußt.

[2]) Anspielung, daß nur die italienischen Dichter geschickte Librettisten waren.

dem Kaiser, aber erbetteln will ich keinen Dienst. Ich glaube soviel imstande zu sein, daß ich jedem Hofe Ehre machen werde. Will mich Deutschland, mein geliebtes Vaterland, worauf ich, wie Sie wissen, stolz bin, nicht aufnehmen, so muß in Gottes Namen Frankreich oder England wieder um einen geschickten Deutschen reicher werden und das zur Schande der deutschen Nation. Sie wissen wohl, daß fast in allen Künsten immer die Deutschen diejenigen waren, welche exzellierten. Wo fanden sie aber ihr Glück, wo ihren Ruhm? In Deutschland gewiß nicht! Selbst Gluck — hat ihn Deutschland zum großen Manne gemacht? Leider nicht! — Gräfin Thun, Graf Zichy, Baron von Swieten, selbst der Fürst Kaunitz sind deswegen mit dem Kaiser sehr unzufrieden, daß er nicht mehr die Leute von Talent schätzt und sie aus seinem Gebiet läßt. Swieten sagte jüngsthin zum Erzherzog Maximilian, als die Rede von mir war, daß solche Leute nur alle 100 Jahre auf die Welt kämen und solche Leute müsse man nicht aus Deutschland treiben — besonders wenn man so glücklich ist, sie wirklich in der Residenz zu besitzen." Nach einigen minder wichtigen Auslassungen über die elenden Libretti und Kompositionen der gleichzeitigen deutschen Opern eines Wagenseil, Gaßmann, Umlauf, schließt Mozart sehr kräftig: „Es ist als wenn sie, da die deutsche Oper ohnedies nach Ostern stirbt, sie noch vor der Zeit umbringen wollten, und das tun selbst Deutsche! Pfui Teufel!!"

Die drastischesten Aeußerungen Mozarts über das deutsche Nationaltheater sind aber in dem köstlichen Briefe an den geheimen Rat Klein in Mannheim, der ihm einen Operntext zur Komposition angetragen hatte, zu finden. Josef II. wollte 1785 einen neuerlichen Ver-

such mit der Einführung einer deutschen Oper in Wien wagen; hierüber schreibt Mozart am 21. März 1785 folgendes: „Nachrichten, die zukünftige deutsche Singbühne betreffend, kann ich Ihnen noch dermalen keine geben, da es noch (das Bauen in dem dazu bestimmten Kärntnertor-Theater ausgenommen) sehr stille hergeht. Sie soll mit Anfang Oktober eröffnet werden. Ich meinesteils verspreche ihr nicht viel Glück[1]). Nach den bereits gemachten Anstalten sucht man in der Tat mehr die bereits vielleicht nur auf einige Zeit gefallene deutsche Oper gänzlich zu stürzen, als ihr wieder emporzuhelfen und sie zu erhalten. Meine Schwägerin Lange nur allein darf zum deutschen Singspiele. Die Cavalieri, Adamberger, Teyber, lauter Deutsche, worauf Deutschland stolz sein darf, müssen beim welschen Theater bleiben — müssen gegen ihre eigenen Landsleute kämpfen! — Die deutschen Sänger und Sängerinnen dermalen sind leicht zu zählen! Und sollte es auch wirklich so gute als die genannten, ja auch noch bessere geben, daran ich doch sehr zweifle, so scheint mir die hiesige Theaterdirektion zu ökonomisch und zu wenig patriotisch zu denken, um mit schwerem Gelde Fremde kommen zu lassen, die sie hier am Orte besser — wenigstens gleich gut — und umsonst hat. Denn die welsche Truppe braucht ihrer nicht — was die Anzahl betrifft; sie kann für sich allein spielen. Die Idee derselben ist, sich bei der deutschen Oper mit Acteurs und Actricen zu behelfen, die nur zur Not singen können. Zum größten Unglück sind die Directeurs, des Theaters sowohl als des Orchesters, beibehalten worden, welche sowohl durch ihre Unwissenheit und Untätigkeit das meiste dazu

[1]) Mozart behielt Recht. Die deutsche Singbühne hielt sich nur kurze Zeit. Die beiden deutschen Opern „Doktor und Apotheker" von Karl Dittersdorf und „Hieronymus Knicker" desselben Komponisten waren ihre besten Leistungen.

beigetragen haben, ihr eigenes Werk fallen zu machen.[1]) Wäre nur ein einziger Patriot mit am Brette — es sollte ein anderes Gesicht bekommen? — Doch da würde vielleicht das so schön aufkeimende deutsche National-Theater zur Blüte gedeihen, und das wäre ja ein ewiger Schandfleck für Deutschland, wenn wir Deutsche einmal mit Ernst anfingen deutsch zu denken — deutsch zu handeln — deutsch zu reden und sogar deutsch zu — singen!!! Nehmen Sie's mir nicht übel, mein bester Herr geheimer Rat, wenn ich in meinem Eifer vielleicht zu weit gegangen bin. Gänzlich überzeugt, mit einem deutschen Manne zu reden, ließ ich meiner Zunge freien Lauf, welches dermalen leider so selten geschehen darf, daß man sich nach solch einer Herzensergießung kecklich einen Rausch trinken dürfte, ohne Gefahr zu laufen, seine Gesundheit zu verderben"![2])

Zum Schlusse möchte ich nur noch die interessante Tatsache feststellen, daß es Mozart mit seiner letzten, auf deutschen Text komponierten Oper, der „Zauberflöte", gelang, sogar die bewundernde Anerkennung der in Wien lebenden italienischen Komponisten und Sänger zu erringen, nachdem er vorher mit seinen Opern „Figaro", „Don Juan" und „Cosifantutte" nur deren Neid erweckt hatte. Im Herbst 1791 weilte Mozarts Frau zum Kurgebrauche in Baden bei Wien, da berichtete ihr der Gatte am 14. Oktober von Wien: „Gestern abends um 6 Uhr holte ich Salieri[3]) und

[1]) Nämlich den früheren Versuch einer deutschen Oper, von dem schon oben die Rede war.

[2]) Bravo, wackerer Wolfgang Amadeus! Dieser Ausspruch paßt wohl wörtlich auf das Regierungssystem in dem lieben Oesterreich unserer Tage!

[3]) Italienischer Opernkomponist; geb. 1750 in Legnano, gest. 1825 in Wien. Musikalischer Abgott Kaiser Josef II. Mozart war er sehr übel gesinnt. Nach des Meisters Tod soll er den Ausspruch getan haben: „Es ist zwar schade um ein so

die Cavalieri[1]) mit dem Wagen ab und führte sie in die Loge. Du kannst nicht glauben, wie artig beide waren, wie sehr ihnen nicht nur meine Musik (zur „Zauberflöte") sondern das Buch und alles zusammen gefiel. Sie sagten beide, das sei eine Oper, würdig bei den größten Festivitäten vor den größten Monarchen aufgeführt zu werden und sie würden sie gewiß sehr oft sehen. Salieri hörte und sah mit aller Aufmerksamkeit, und von der Ouvertüre bis zum letzten Chor war kein Stück, welches ihm nicht ein „bravo" oder „bello" entlockte, und beide konnten fast gar nicht fertig werden, sich über diese Gefälligkeit, (daß ich sie in die Loge bat) bei mir zu bedanken."

Durch alle diese Aussprüche Mozarts glaube ich nun eines widerlegt und eines dargetan zu haben. Die Italiener beanspruchten Mozart für sich und sagten, er wäre ein welscher Komponist gewesen. Ein noch viel geringerer Volksstamm rühmt sich neuester Zeit, Mozart den Seinen nennen zu können, da der „Don Juan" in Prag, dem im 18. Jahrhundert aber vollkommen deutschen Prag, seine Uraufführung erlebte. Beide Volksstämme haben teils unrecht, teils ist ihre Inanspruchnahme dieses göttlichen Genies auf Ausbrüche von Größenwahnsinn zurückzuführen. Einzig nur wir Deutsche haben das Recht, auf Wolfgang Amadeus Mozart jenes Wort anzuwenden, das Goethe für Schiller prägte: „Auch er war unser!"

---

großes Genie, aber wohl uns, daß er tot ist, denn hätte er länger gelebt, wahrlich, man hätte uns kein Stück Brot für unsere Kompositionen gegeben.

[1]) Dramatische Sängerin. Eigentlich eine Deutsche, da sie die Tochter eines armen Schulmeisters in Währing, namens Cavalier, war. Im Verkehr mit italienischen Sängerinnen, Sängern und Komponisten, und durch den Umstand, daß sie nur italienische Koloraturpartien sang, kann man sie aber zur Italienerpartei im damaligen Wien rechnen.

Das Musikfest in Salzburg, 1906.

Von der höchsten Zinne der Festung Hohensalzburg weht eine gelbe Fahne mit dem schwarzen Doppeladler. Die Häuser längs der Salzach haben Flaggenschmuck angelegt, um die Fenster des Wohnhauses Leopold Mozarts auf dem Marktplatz, sowie um jene des Geburtshauses Wolfgangs in der Getreidegasse winden sich Festons und auch das Denkmal auf dem Mozartplatz ist von flatternden Wimpeln und bunten Guirlanden umgeben. In den Straßen der Stadt wogt eine bunte Menge. Die wäre nun zur „haute saison" im schönen Salzburg wohl eine Alltäglichkeit; allein mischen wir uns ein wenig ins Gedränge, belauschen wir unsere Nachbarn im Café oder Restaurant, so wird uns bald klar, daß diese Herrschaften nicht gekommen sind, um die natürlichen Herrlichkeiten Salzburgs zu bewundern. Allüberall tönt uns aus den Tischgesprächen der Name Mozart entgegen. Auch die Namen Mahler, Mottl, Richard Strauß schlagen an unser Ohr, die Wiener Philharmoniker werden genannt und das „Mozarteum" samt seinem Direktor Hummel.

Ein Fremder, der ahnungslos in diesen Tagen nach Salzburg gekommen wäre, hätte bald selbst erkennen müssen, was für Dinge da im Zuge sind. Bei einiger Aufmerksamkeit und Beobachtungsgabe wäre es ihm alsbald klar geworden: Hier wird ein Musikfest gefeiert und jedenfalls ein Fest zu Ehren Mozarts.

Jawohl, wir haben es wieder einmal erlebt, dieses Doppelfest, tagelang in den malerischen Reizen der Umgebung der einzigen Stadt Salzburg und stundenlang im Reiche der göttlichen Polihymnia schwelgen zu dürfen.

Seit Wochen, ja seit Monaten war das tüchtige Komitee rüstig an der Arbeit und so war auch der äußere Verlauf des Festes ein glänzender. In materieller Hinsicht klappte alles; niemand hatte eine Beschwerde vorzubringen. Hingegen können wir, was den Geist des Festes anbelangt, den Veranstaltern einen Vorwurf nicht ersparen. Sie scheinen allzuviel Rücksicht auf die Wünsche eines internationalen Publikums genommen zu haben und diese Nachgiebigkeit mußte notwendigerweise einen Rückschlag auf die Zusammenstellung des Programmes und den künstlerischen Wert des Gebotenen ausüben.

Ein Musikfest, dessen vornehmster Zweck es ist, den Manen Mozarts zu huldigen, hätte wohl in erster Linie derart gestaltet werden müssen, daß dem Hörer die ganze Größe und historische Bedeutung dieses Meisters lebendig, also durch stilgerechte Wiedergabe seiner Werke vor Augen geführt wird. Diese Absicht hätte nun in der Weise erreicht werden können, daß man entweder das Programm nur aus Mozarts Meisterwerken zusammengestellt hätte, oder aber — und das wäre wohl das Vorzüglichste gewesen — indem man Mozart auf den einzelnen Gebieten der Musik in seiner persönlichen Entwicklung und in seinem Verhältnis zu seinen unmittelbaren Vorgängern musikalisch hätte zu Worte kommen lassen.

Das erstere Ziel verfolgte man bereits in der fünftägigen Mozartfeier des Jahres 1891, den letzteren Standpunkt getraute man sich aber diesmal offenbar des internationalen Publikums wegen nicht einzunehmen.

Solch ein Publikum will mehr amüsiert und enthusiasmiert, als belehrt sein. Ich will hier nicht bitter werden und mich in Ausfällen gegen das Auditorium des Salzburger Musikfestes ergehen. Allein daß sich unter diesen Leuten, die da aus Oesterreich, Deutschland, England, Frankreich und sogar Amerika zusammenkamen, auch solche befanden, denen es einerseits nur darum zu tun war, sich daheim damit brüsten zu können, ein internationales Musikfest in Salzburg „mitgemacht“ zu haben, ist wohl selbstverständlich. Ebenso deutlich konnte man ersehen, daß andererseits einige dieser feinen Herren und Damen, welche die Reihen des Salzburger Konzertsaales füllten, nur gekommen waren, um einen der berühmten Dirigenten an der Spitze der Wiener Philharmoniker zu sehen, oder einer allbekannten Sängerin, vielleicht auch einem als Unikum ausposaunten Sänger eine Separathuldigung zu bereiten. Der Persönlichkeitskultus, der jedem mit dem Wiener Musikleben Vertrauten nachgerade zum Ekel wird, spielte auch bei diesem internationalen Feste jedenfalls eine bedeutende Rolle.

Aus den Bestrebungen des Festkomitees, den Wünschen des musikalisch gebildeten Teiles der Hörerschaft einerseits und jenen der musikalischen Globetrotter andererseits gerecht zu werden, resultierte nun ein Programm, bei welchem der Symphoniker und Kammerkomponist Mozart ganz entschieden zu kurz kamen. Der Symphoniker war nur im ersten Konzerte und hier wieder nur durch ein oft gehörtes Werk vertreten. Mottl, an der Spitze der Wiener Philharmoniker, brachte als erste Nummer der Vortragsordnung die Symphonie in D-dur (Köchel Verz. 504) zur Aufführung. Allerdings: „Ueber jede Kritik erhaben.“ Man weiß bei der Wiedergabe solch eines köstlichen, klassischen Werkes

durch die Wiener Künstlerschar in der Tat nicht, was man mehr bewundern soll, den herrlichen, satten Ton der Streicher, den milden, fein abgetönten der Holzbläser, den breiten, die Harmonie wundersam füllenden der Hörner oder den glänzenden, ohne jede Aufdringlichkeit schmetternden der Trompeten. Wie die Symphonie selbst aus einem Gusse geformt erscheint, so steht es auch um ihre Wiedergabe. Jeder Teil des Orchesters ordnet sich, wo es sein muß, dem gerade mehr hervortretenden unter, um sich im Ganzen zu einem Gebilde von wunderbarer Plastik zu gestalten. Diese D-dur-Symphonie bot übrigens, auch rein historisch betrachtet, genug des Interessanten, vornehmlich in ihrem ersten Satze. Es will uns da bedünken, als würden die Gedanken der „Don-Juan"- und „Zauberflöten"-Ouvertüre um die Vorherrschaft ringen, um schließlich doch wieder ein von diesen Werken gänzlich verschiedenes Neues zu erzeugen. Hierin offenbart sich eben etwas von dem Geheimnisse des unerschöpflichen Erfindungsreichtums Mozarts. Neben dieser Symphonie wurde dem absoluten Orchesterkomponisten nur noch durch das „Thema mit Variationen für Streichorchester und zwei Hörner" aus einem in jungen Jahren komponierten Divertimento eine spärliche Huldigung dargebracht.

Daß es an Stoff zur Darbietung weiterer, glanzvoller und interessanter symphonischer Schöpfungen des Meisters nicht gefehlt hätte, wird wohl jedem klar, der sich einmal die Gesamtausgabe von Mozarts Werken, sei es auch nur flüchtig, durchgesehen hat. Aber hier trat eben die Rücksicht auf das internationale Publikum in ihre Rechte, und die Philharmoniker glaubten dieser nicht besser nachkommen zu können, als durch Einverleibung der C-moll-Symphonie Beethovens in das Programm des Mozartfestes. So wurde Mozart,

der zu Feiernde, am Schlusse des ersten Konzertes durch diese Riesin, am Ende des zweiten aber gar durch einen erratischen Block erdrückt. Die Schlußnummer des zweiten Konzertes bildeten nämlich die drei vollendeten Sätze der neunten Symphonie Anton Bruckners.

Ich bin, weiß Gott, ein begeisterter Verehrer Beethovens und ein Bewunderer der hehren, durchaus eigenständigen Kunst Bruckners. Allein die beiden Meister mit titanischen Werken gerade in ein Mozartfest einzuschieben, halte ich für keine glückliche Idee. Beethovens C-moll-Symphonie wurde jedenfalls nur deshalb gespielt, weil sie eine Paradenummer der Wiener Elite-Orchestervereinigung ist und Bruckners IX. geriet wohl aus ganz besonderen, etwas tendenziös gefärbten Absichten ins Programm. Gegen die Salzburger Mozartgemeinde wurde nämlich schon mehrfach der Vorwurf des Konservatismus erhoben; sie wollte also durch Vorführung eines Werkes, das wohl eigentlich erst in Zukunft ganz verstanden werden wird, jedenfalls beweisen, daß dieser Vorwurf ein unbegründeter ist. Vielleicht trug auch Mottels Rede, die er 1904 ebenfalls bei einem Musikfest in Salzburg hielt, Schuld an dieser Wahl. Mottl betonte damals, daß wir Mozart schon deshalb immer ehren und hochhalten müssen, weil er ein Fortschrittler seiner Zeit war. Ja, der Herr Hofkapellmeister ging sogar so weit, zu behaupten, daß, falls Mozart heute unter uns leben würde, er gegen die Aufführung der Werke eines Richard Strauß und Anton Bruckner gewiß nichts einzuwenden hätte. Diese Rede beweist meines Erachtens eine hohe Verehrung und ein richtiges Verständnis für Mozarts Kunst, hatte aber jedenfalls nur den Zweck, davor zu warnen, Mozart gänzlich in Vergessenheit geraten zu lassen, wie dies vielleicht einige übermoderne Komponisten wünschen.

Es ist daher vollkommen in der Ordnung, wenn man irgendwo ein gewöhnliches Konzertprogramm derart zusammenstellt, daß man mit Mozart beginnt und mit Bruckner schließt; aber bei einem Musikfest, das dem Andenken Mozarts allein gewidmet ist, halte ich diese Methode unbedingt für verfehlt. Die Mozartstimmung, und eine solche hervorzuzaubern lag doch jedenfalls in der Absicht der Veranstalter, erlitt durch die Vorführung dieser beiden Riesenwerke eine ganz beträchtliche Einbuße.

Mozart als Konzertkomponist wurde dem Publikum durch das Es-dur-Klavierkonzert und durch die allen Geigern bekannte „Symphonie Konzertante" (für Violine und Viola) in dürftiger Weise vorgeführt. Gewiß gehört das obengenannte Klavierkonzert zu den schönsten des Meisters, aber der sonst wackere, leider jedoch schon etwas greisenhafte französische Komponist Saint-Saëns war nicht der rechte Mann, dieses für moderne Begriffe filigrane Kunstwerk richtig zu interpretieren. Den ersten Satz spielte er trocken, das liebliche Andante mit wenig Ausdruck und Seele. Erst mit dem Rondo fand er sich besser zurecht. Es war kein glücklicher Gedanke, den innigen, jungen Mozart einem alternden Franzosen anzuvertrauen. Ausschlaggebend für diese Wahl war wohl die Pikanterie, den Meister modern-französischer Orchester-Klavier- und Opernwerke den deutschen Mozart spielen zu hören.

Und ebenfalls ein pikantes Moment muß es genannt werden, daß dem Publikum im zweiten Konzerte Gelegenheit geboten wurde, Richard Strauß, den symphonischen „Neutöner", die Ouvertüre zur „Zauberflöte" und die schlicht-vornehme „Konzertante" dirigieren zu sehen. In dem ersten Stücke fühlte sich der auch als Dirigent so hoch gefeierte Mann natürlich

bemüßigt, eine eigene Auffassung zu dokumentieren. Er glaubte, diese nun dadurch herbeizuführen, daß er in den wunderbaren Lauf dieses kontrapunktischen Edelstromes einige Stockungen brachte. So nahm er beispielsweise die chromatischen Oktavenläufe von Flöte und Fagott stets etwas ritardierend und am Schlusse steigerte er das ohnehin scharfe Tempo fast zu einem Presto. Die „Konzertante“ dirigierte ebenfalls Strauß, die Solostimmen wurden von dem Ehepaar Petschnikoff aus Berlin ausgeführt. Wie? darüber schweigt lieber die Geschichte.

Das dritte Konzert war Mozart'scher Kammermusik gewidmet. Es hätte glanzvoll werden können, mißglückte aber teilweise durch die ungeschickte Wahl des Pianisten Peters aus Wien. Dieser, in seinem Wohnorte in dem Rufe eines ausgezeichneten Mozartspielers stehend, tat ein wenig des Guten zu viel und absolvierte im Konzert ein eigenes Konzert. Die Vorträge eines Bach'schen Präludiums samt Fuge, Beethoven'scher Variationen und eines Menuetts von Mozart hätten gerade genügt, um uns über die Kunst Herrn Peters zu orientieren. Aber der Unglückliche ließ es sich einfallen, diesen drei schon nahezu eine halbe Stunde füllenden Nummern noch die große C-moll-Phantasie Mozarts anzufügen und — noch nicht genug — auch, ohne Pause zwischen den einzelnen Sätzen, die ganze C-moll-Sonate auf einen Sitz herunterzuspielen. Er machte den Eindruck eines Dauerspielers! Selbstverständlich geriet das internationale Publikum bei dieser klassischen Sonatenhetzjagd in derartige Nervosität, daß es beim Verklingen der von den meisten mit Spannung erwarteten Schlußakkorde den Saal verließ.[1]) Diejenigen aber, welche tapfer aushielten, wur-

[1]) Herr Peters ist ein durchaus tüchtiger und in Wien

den reichlich belohnt durch eine tadellose Wiedergabe des wunderbaren Klarinettenquintetts. Mit diesem rettete das Fritzner-Quartett im Vereine mit dem ausgezeichneten Klarinettisten Bartholomey die Ehre des Tages. Wäre das Publikum durch Herrn Peters, den Unermüdlichen, nicht bereits musikmüde geworden, der Erfolg wäre ein noch erfreulicherer gewesen. Der entzückenden Wirkung des einzig schön gespielten Andantes, dieser wahrhaft himmlischen Nummer, konnte sich wohl kaum jemand entziehen. Ehe der unglückselige Dauerspieler das Podium betrat, hatte Fräulein Geraldine Ferrar eine etwas veraltete Arie (Einlage zur Oper „Idomeneo") und ein kleines Liedchen zum besten gegeben. Beide Nummern wurden zwar viel beklatscht, doch galt der Applaus jedenfalls mehr dem Andenken an das reizende „Zerlinchen" im „Don Giovanni" als der steifen und trockenen Konzertsängerin.

Wahrhaft ungetrübten Kunstgenuß, weil auch den Vortragsstücken nach einheitlich gestaltet, bot das Programm des Sonntag-Vormittagkonzertes. Hier erst trat das „Mozarteum" in seine Rechte und ich muß offen bekennen: Die heimischen Kräfte kamen meinem Begriffe von einer Mozartfeier am nächsten. Ihnen fiel zwar nur die Aufgabe zu, Mozart dem Kirchenkomponisten zu huldigen. Das taten sie aber in ausgezeichneter und was viel bedeuten will, in vollkommen stilgerechter Weise.

Am Eingange des Konzertes wurde einem altem Salzburger Meister und Freunde Mozarts eine pietätvolle und sinnige Huldigung dargebracht. Am 10. August waren gerade hundert Jahre verflossen, da

---

geschätzter Künstler. Jedenfalls liegt die Schuld, daß ihm zu viele Klaviernummern zum Vortrage überwiesen wurden, an den Arrangeuren des Musikfestes.

Michael Haydn, der Bruder des weltberühmten Komponisten der „Schöpfung" und der „Jahreszeiten" als Stiftsorganist und Musikdirektor zu Salzburg in einem kleinen Häuschen nächst dem St. Petersfriedhofe gestorben war. Mit Mozart verband den einst hochgeschätzten Komponisten von gediegenen Werken auf allen Gebieten der Musik eine innige Freundschaft. Wie Meister Wolfgang einst an Stelle des erkrankten Michael Haydn für diesen als Komponist einsprang, um seinen Freund vor der Gehaltsentziehung wegen Nichtablieferung einer Gelegenheitskomposition zu bewahren, ist jedem Musikfreunde bekannt. Es lag daher etwas Rührendes darin, Michael Haydns Namen in dem Programme eines Musikfestes zu lesen, das dem Andenken des von ihm so hochverehrten Mozart galt. Die vierstimmige a capella-Motette „Factae Tenebrae sunt" wurde von dem durch Mitglieder der Salzburger Liedertafel und einige frische Bürgerschülerstimmen verstärkten Mozarteumchor trefflich ausgeführt und ließ für die folgenden Nummern einen hohen Genuß erwarten. Es folgte nun das prachtvolle „Ave verum", jedenfalls eines der erhabensten Kirchenstücke Mozarts. Da dasselbe verhältnismäßig leicht ausführbar ist, sollte diese wahrhaft erhebende Komposition auch in kleineren Städten öfters als Messeeinlage zu Gehör gebracht werden.

Den Glanzpunkt des Konzertes vom Sonntag bildete aber Mozarts „Krönungsmesse". Man hat in Wien und anderen Städten, in denen noch an einigen Kirchenchören Figuralmusik gepflegt wird, öfters Gelegenheit, dieses Werk zu hören. Ich muß aber bekennen, daß es nirgends einen so gewaltigen Eindruck auf mich machte, wie bei der Salzburger Aufführung. Die Messe ist eine von jenen, welche Mozart mit zahl-

reichen Schwestern auf Bestellung und ganz nach Angaben seines tyrannischen Erzbischofs schreiben mußte. Die Aufführung dieser Kompositionen durfte nicht mehr als eine halbe Stunde in Anspruch nehmen; die Werke mußten überdies, mit Trompeten und Pauken übersättigt, dem Stile nach recht pompös gehalten sein. Es ist geradezu bewunderungswürdig, wie der nicht viel mehr als zwanzigjährige Komponist diesen Bedingungen gerecht wurde, ohne ins Abgeschmackte zu verfallen oder in schreienden Widerspruch mit dem geistigen Gehalte des liturgischen Textes zu geraten. In jeder Nummer dieses Werkes bleibt die Einheitlichkeit der Stimmung und des textlichen Inhaltes des betreffenden Abschnittes künstlerisch gewahrt.

Erregt die Krönungsmesse, wie gesagt, unsere Bewunderung, so kann man über das „Te Deum" in C, welches das Konzert beschloß, einfach nur staunen, falls die Angabe richtig ist, daß es Mozart im Alter von 14 Jahren komponierte. Wird diese Angabe auch von einigen Musikgelehrten bezweifelt, so widerlegt sie Mozart doch eigentlich selbst durch ähnliche in jugendlichem Alter geschaffene Kirchenwerke. Tragen diese freilich auch hie und da noch den Stempel des Unfertigen an sich, so ist hingegen das Te Deum ein vollkommen reifes Opus; die musikalische Maturitätsarbeit eines Kindes.

So hätten wir nun alle Großtaten des Salzburger Musikfestes an unserem Geiste vorüberziehen lassen — bis auf die Opern. Ueber diese noch viele Worte zu verlieren, gestattet mir indessen nicht der zur Verfügung stehende Raum. Es sei nur erwähnt, daß die Aufführung des „Figaro" durch Wiener, durchaus deutsche Kräfte, an Güte die vielleicht interessantere, aber inbezug auf Stilgerechtigkeit minderwertigere des

„Don Giovanni" durch internationale Sänger weit übertraf. Eine Stimme des Lobes herrschte über Mahler und seine Schar, während Lilli Lehmann und ihr aus allen Windrichtungen zusammengetrommeltes Ensemble vielfach bekritelt wurde.

Ziehen wir am Schlusse die Bilanz des Mozartfestes, so müssen wir bekennen: Die Zusammenstellung der Konzertprogramme war gut gemeint, im Grunde aber verfehlt. Von der Universalität Mozarts erhielt man bei diesem Feste keine rechte Vorstellung. Die Künstler, die mit am Werke waren, mögen ja alle sehr tüchtige und ehrenwerte Musiker sein, aber Mozart stehen sie zum Großteil fremd gegenüber. Deshalb sollte es sich das „Mozarteum" zur höchsten Aufgabe stellen, in seiner Musikschule vor allem Künstler heranzubildeten, die wieder zu Mozart ein inniges Verhältnis erlangen. Immerwährend moderne Musik zu hören, wäre ermüdend. Wir bedürfen der alten Meister als Ruhepunkte, ja als Labsal könnte man fast sagen. Wie sollen wir aber die Alten pflegen, wenn sie unsern Künstlern fremd geworden sind? Deshalb hoffen wir bei einem Feste, welches wieder einmal die Stadt Salzburg zu Ehren ihres größten Sohnes veranstaltet, weniger internationale, sondern mehr deutsche, heimische Kräfte zu hören, die, aus der Schule des „Mozarteums" hervorgegangen, dem Namen ihres erlauchten Protektors vor allem dadurch Ehre machen, daß sie seine unsterblichen Werke wahrhaft in seinem Geiste wiederzugeben vermögen.

Der junge Richard Wagner.

Wenn wir den Studiengang unserer großen Tonmeister überblicken, so drängt sich uns unwillkürlich die Frage auf: Ist das Konservatorium die richtige, oder besser gesagt: die notwendige Stätte zur Heranbildung von Komponisten? Sehen wir von den klassischen Meistern ab, zu deren Lebzeiten es (wenigstens in Deutschland) noch keine musikalischen Bildungsanstalten in der Art unserer heutigen gab, so bemerken wir doch auch bei hervorragenden Komponisten neuerer und sogar allerneuester Zeit, daß diese ihre theoretische Ausbildung nicht an einer Musikschule, sondern zumeist durch einen Privatlehrer erhielten. Daß der handwerksmäßige Teil des Komponierens gelernt sein will, steht außer allem Zweifel. Denn wenn auch ein Musiker die besten musikalischen Gedanken hat, besitzt er aber nicht die Kenntnisse der Theorie, die ihn befähigen, diese Gedanken in eine wohlgeordnete Form zu bringen, so kann er eben mit seinen Einfällen gar nichts anfangen, oder er wird, falls er sie dennoch zu Papier bringt, nur ein Gewirre von Themen und Motiven liefern, welches keinerlei Befriedigung gewährt, von den sogenannten Todsünden der Theorie ganz abgesehen.

Ob aber für einen Musiker, der wahrhaft schöpferische Kraft in sich fühlt, jene Art des theoretischen Lehrens, welche an unseren Konservatorien geübt wird, die richtige ist, mag dahingestellt bleiben. Die Frage

ist aber eher zu verneinen, da in der Kompositionsschule der Konservatorien zumeist mehrere Schüler zugleich in die Geheimnisse der Harmonie und des Kontrapunktes eingeweiht werden, so daß sich der Lehrer unmöglich mit jedem einzelnen eingehender befassen kann. Sitzt nun unter den Schülern gar ein genial veranlagter, so ist es dem Lehrer schon gar nicht möglich, auf die Individualität dieses besonders begabten Schülers Rücksicht zu nehmen.

Wie aber benimmt sich das Genie auf der Schulbank? Für diese Frage gibt es keine lehrreichere Antwort als den Studiengang Richard Wagners, den wir nun ein wenig ins Auge fassen wollen.

Wenn jemals das Sprichwort: „Kein Meister ist noch vom Himmel gefallen", widerlegt wurde, so trifft dies in der Musik am ehesten bei Mozart und Beethoven zu, die schon in zartester Jugend (wenigstens auf dem Klavier) Virtuosen waren, wenn sie auch als Komponisten einen natürlichen, allerdings äußerst raschen Entwicklungsgang durchmachten. Bei Wagner liegen die Dinge nun ganz anders. Als Knabe zeigte er keineswegs besondere Vorliebe für Musik, wohl aber für das Theater. Der „Freischütz" imponierte ihm gewaltig. Aber es war nicht in erster Linie die Musik, die ihn fesselte, sondern vielmehr die Persönlichkeit Karl Maria von Webers. Wagner sah den Komponisten täglich an seinem Fenster vorübergehen und betrachtete ihn stets mit einer heiligen Scheu und tiefster Verehrung. Dann zog ihn das Romantische und Geisterhafte im „Freischütz" ganz wundersam an, so daß er die Oper — aber ohne Musik! — mit seinen Kameraden und seiner Schwester zu Hause aufzuführen sich abmühte. In den Tagen jener Freischützbegeisterung erhielt Wagner den ersten Klavierunterricht. Aber statt

der verhaßten Fingerübungen suchte sich Wagner — mit greulichstem Fingersatz — die Ouvertüre zum „Freischütz" einzustudieren. Sein Lehrer, der ihn einmal bei solch einer weitvorgreifenden musikalischen Exkursion überraschte, rief aus: „Aus dem wird nichts!" Wagner fügt in seiner Selbstbiographie diesem Ausspruch die Bemerkung bei: „Er hatte recht. Ich habe in meinem Leben nicht Klavierspielen gelernt."

Hier haben wir einen Fall, der uns zu denken gibt. Die heute überall üblichen Konservatoriumsstatuten verlangen von den Schülern der Kompositionslehre, daß sie perfekte Klavierspieler seien, mit der Begründung, daß ein Komponist durchaus nicht nur seine Werke, sondern auch diejenigen anderer Komponisten aus der Partitur zu spielen in der Lage sein muß. Diese Anforderung wird jedenfalls deshalb gestellt, weil die meisten Kompositionsschüler später, im Leben, nicht freie Komponisten werden, sondern Dirigenten oder Kompositionslehrer. Für einen Dirigenten ist nun das Partiturspiel insoferne notwendig, als er am Klavier den Choristen und Solisten die Partien einstudieren muß. Nun war bekanntlich Richard Wagner später Theaterkapellmeister und hatte diesen eben angedeuteten Verpflichtungen jedenfalls nachzukommen. Es wäre nun, da wir hörten, wie schlecht Wagner das Klavier zu meistern verstand, interessant, zu erfahren, wie er sich bei dieser Gelegenheit aus der Klemme geholfen haben mag.

Seine eigenen Kompositionen, etwa den Auszug des „Ring" auf dem Klavier zu spielen, war Wagner eine Unmöglichkeit. Aber auch andere, leichtere Begleitungen scheint er nur unvollkommen, nahezu stümperhaft ausgeführt zu haben. So erzählt zum Beispiel die Materna, daß sie, als sie in Bayreuth

von Wagner behufs Uebernahme der Partie der Brunhilde in der „Götterdämmerung“ auf ihre Gesangskenntnisse geprüft wurde, sehr darüber erstaunte, als der große Tondichter nicht imstande war, die Sechzehntelfiguren des Rezitativs, das die große Leonorenarie aus „Fidelio“ einleitet, auf dem Klavier ohne Stolpern herauszubringen.

Nach den Mißerfolgen des Klavierunterrichtes wurde dem jungen Wagner die Musik verleidet. Sie war in den nächsten Jahren für ihn, wie er selbst sagt, „eine große Nebensache“. Er warf sich nun auf die Dichtkunst, verfaßte im elften Jahre ein längeres Gedicht auf den Tod eines Mitschülers, das, nach Entfernung einiger schwulstiger Phrasen, sogar gedruckt wurde. Nun stand bei ihm der Entschluß fest, Dichter zu werden. Er entwarf ein Trauerspiel nach griechischem Muster, dann eines nach Shakespeare. Von diesem Versuche berichtet er selbst: „Ich entwarf ein Trauerspiel, welches ungefähr aus „Hamlet“ und „Lear“ zusammengesetzt war; der Plan war äußerst großartig: 42 Personen starben im Verlaufe des Stückes, und ich sah mich bei der Aufführung genötigt, die meisten als Geister wiederkommen zu lassen, weil mir sonst in den letzten Akten die Personen ausgegangen wären. Dieses Stück beschäftigte mich zwei Jahre lang“.

Während dieser Zeit war Wagner in der Leipziger Nikolaischule „faul und liederlich“. Einesteils beschäftigte er sich statt mit den Schulgegenständen mit seinem Trauerspiel, andrerseits lernte er aber in den Gewandhauskonzerten die Werke unserer großen Tonmeister kennen, die auf ihn einen gewaltigen Eindruck machten. Als er einmal Beethovens Musik zu „Egmont“ hörte, kam ihm sofort der Gedanke, auch sein Trauerspiel könne nur mit Musik die gehörige Wirkung

erzielen. Hier tritt uns die erste Regung des späteren Dichterkomponisten entgegen, denn Wagner war vollkommen überzeugt, daß nur er selbst die passende Musik zu seiner eigenen Dichtung schreiben könne. Da Wagner nun gar keine Kenntnisse in der Musiktheorie besaß, diese aber doch für die Komposition als notwendig erkannte, lieh er sich eine kleine Generalbaßlehre aus, die er in acht Tagen durchstudierte. Bald sah er aber ein, daß die Sache denn doch nicht gar so einfach sei, und er beschloß, regelrechten Kompositionsunterricht zu nehmen. Seine Angehörigen widersetzten sich diesem Entschlusse auf das entschiedenste, da Jung-Wagner bis jetzt keinerlei musikalische Fähigkeiten gezeigt hatte und sie diese plötzlich auflodernde Begeisterung für die Musik nur für Strohfeuer hielten.

In einer Hinsicht hatten sie sich nicht getäuscht. Als der Theorieunterricht begann, konnte sich Wagners vorwärtsstrebender Geist nicht in die strengen Regeln der musikalischen Formenlehre und in die trockenen Aufgaben des bezifferten Basses finden. Er zog es daher vor, das Studium wieder aufzugeben, um gleich — praktisch aufzutreten. Er komponierte — eine Ouvertüre für großes Orchester! Merkwürdigerweise wurde diese einmal im Leipziger Stadttheater zur Aufführung gebracht, erzielte aber statt der beabsichtigten tragischen Wirkung ob eines mit erschreckender Regelmäßigkeit alle vier Takte wiederkehrenden Paukenschlages einen den Komponisten natürlich tief betrübenden Heiterkeitserfolg. Durch derartige traurige Erfahrungen war Wagner endlich zur Einsicht gelangt, daß ihn nur ein ernstes und andauerndes Studium bei einem tüchtigen Lehrer zu einem wirklichen Tondichter machen könne.

Es ist eine glückliche Schicksalsfügung zu nennen, daß Wagner in dem Thomaskantor Theodor Weinlig

einen Meister fand, der mit seinem pädagogischen Instinkt auf die absonderliche Veranlagung seines Schülers einzugehen verstand. Wäre Wagner abermals zu einem ledernen Theoretiker gekommen, die Musik wäre ihm vielleicht derart verleidet worden, daß er sich ganz von ihr abgewendet hätte. Weinlig aber scheint vieles, das für andere Schüler notwendig, für ein aufkeimendes Genie aber überflüssig ist, rasch überflogen und sein Hauptaugenmerk nur auf die Formen des Kontrapunktes gerichtet zu haben. So kam es, daß Weinlig bereits nach halbjährigem Studium seinen Schüler mit den Worten entlassen konnte: „Das, was Sie sich durch dieses trockene Studium angeeignet haben, heißt Selbständigkeit". Der wackere Weinlig meinte hiemit freilich nur die Selbständigkeit im theoretischen Sinne. Wie weit Wagner späterhin die musikalische Selbständigkeit in der Erfindung ausdehnte, indem er die Form der Oper sprengte und diese selbst zum Tondrama im vollsten Sinne des Wortes machte, davon konnte der biedere Thomaskantor freilich nichts ahnen.

Nun aber denken wir uns den jungen Wagner auf der Schulbank eines unserer Konservatorien. Klavierspielen kann er fast gar nicht; folglich ist ihm der Eintritt in die Kompositionsklasse verschlossen. Aber selbst angenommen, man hätte infolge einer Protektion oder irgend eines anderen Umstandes ihm die Kenntnis des Klavierspieles nachgesehen, was würde Richard Wagner aus einem trockenen, zwei- bis dreijährigen Theoriestudium für Konsequenzen ziehen? Er würde wahrscheinlich über die Schnur hauen und damit seinen Lehrern nur Aerger bereiten, so daß auch sie sagen würden: „Aus dem wird nichts". Dafür haben wir es aber auch mit einem Genie zu tun, das, wie Hans

Sachs in den „Meistersingern", den biederen Handwerkern, seinen Lehrern und Beurteilern raten kann:

„Wollt Ihr nach Regeln messen,
Was nicht nach Eurer Regel Lauf,
Der eigenen Spur vergessen,
Sucht davon erst die Regel auf!"



Gustav Mahler und seine dritte Symphonie.

(Ein Gespräch mit einem Olympier.)

Es war am 12. Dezember 1904, nachmittags nach 5 Uhr. Ich saß allein im stillen Winkel des matterhellten Hinterstübchens eines kleinen altwiener Gasthauses und grübelte über die III. Symphonie von Gustav Mahler, die ich soeben in der Generalprobe genossen hatte. Ich war glücklich, hier ganz ungestört meinen Gedanken nachhängen zu können.

Plötzlich vernahm ich ein leises Geräusch. O weh! Um meine süße Einsamkeit war es getan. Mir gegenüber hatte sich jemand niedergelassen. Schon wollte ich mich erheben und das Zimmerchen verlassen, als ich unwillkürlich meinen Blick auf dem neuen Ankömmling ruhen ließ.

Der Mann begann mich zu interessieren. Was war das für ein eigenartiger Kauz? Eine wirre Mähne umflatterte sein mächtiges Haupt, die Miene war ernst, ja düster, die nicht allzugroße, aber kräftige Gestalt steckte in einem braunen altväterischen Rocke mit großen Hornknöpfen, einer lichten Weste und grauen, ziemlich weiten Beinkleidern. Ich blieb sitzen, denn der Anblick dieses Mannes fesselte mich.

Für gewöhnlich ist es mir nicht sehr angenehm, wenn mich ein wildfremder Mensch, den mir der Zufall

einmal örtlich nahebringt, in ein Gespräch verwickelt, aber diesmal — Herrgott — da war's was anderes. Ich selbst traute mich nicht, ihn zuerst anzusprechen, denn es lag etwas erdrückend Majestätisches in seinem Wesen. — Ach, wenn er nur eine Frage an dich richten würde; bloß eine einzige Frage, dachte ich. —

Eine gute Weile verstrich, mein Gegenüber saß, anscheinend tief sinnend, da und blickte furchtbar ernst. Nur hie und da summte er etwas vor sich hin, es klang mir, wie das Thema des Freudenhymnus aus der neunten Symphonie. — — —

Plötzlich hob der seltsame Gast das mächtige Haupt und fragte, indem er seine sprechenden Augen auf mir ruhen ließ: „Können Sie mir etwas von Gustav Mahler erzählen"?

Ich war über diese Frage im ersten Augenblick höchst verblüfft, faßte mich aber bald, denn ich dachte, er meinte gewiß, ich möge ihm etwas Neues von Mahler berichten, und so begann ich herzhaft: „Ich bin so glücklich, Ihnen dienen zu können. Sie kommen wohl auch aus der Probe zur III. Symphonie"?

Er nickte. „Ich saß oben in einem stillen Winkel der Galerie", sprach er. „Mahler interessiert mich. Ich möchte etwas Neues von ihm wissen".

„Also bitte hören Sie. In einer der letzten Nummern der „Signale für die musikalische Welt" las ich folgendes: „Eine Dame der Gesellschaft erzählt mir, Direktor Mahler hätte sich ihr gegenüber geäußert, daß ihn das Theater längst nicht mehr freue und daß er gar keine Lust mehr verspüre, sich unnützerweise aufzuregen. Es sei jetzt nur mehr seine Aufgabe, alljährlich für einige besonders hervorragende Abende zu sorgen, das sei Kulturarbeit. Alles andere gehe, wie es wolle, er sei nicht willens, sich darüber zu

echauffieren". — Wie der Referent der Signale für die Richtigkeit dieser Erzählung seine Gewährsmännin bürgen läßt, so muß ich mich meinerseits wieder auf ihn berufen. Daß Herr Mahler wirklich die Oper satt hat, beweist am schlagendsten ein Rückblick auf den Spielplan der Herbstsaison".

Der Fremde. Was finden wir da an Kulturarbeit?

Ich. Nichts! Ah, pardon; ich will nicht vorschnell urteilen. Die Neuinszenierung des „Fidelio".

Der Fremde (lebhaft). Ist das Kulturarbeit?!

Ich. Ja und nein. Kulturarbeit wäre es, wenn der „Fidelio" nicht nur musikalisch in musterhafter Weise zur Darstellung gelangte, sondern wenn auch der dekorative Teil auf das richtige Maß beschränkt würde. Wie die Oper jetzt über die Bühne der k. u. k. Hofoper zieht, kommt das Publikum nicht um die göttliche Musik Beethovens zu hören, sondern um die Dekorationen und Kostüme zu bewundern.

Der Fremde (brummend). Ist das Kulturarbeit?

Ich. Ferner hat Herr Mahler eine vor 20 Jahren in Paris totgeborene Oper von Delibes plötzlich zum Leben erweckt, ein Werk, von dessen Existenz die wenigsten Musikfreunde überhaupt eine Ahnung hatten und nach dem sich keine Seele sehnte.

Der Fremde. Man erwartete eine Ueberraschung!

Ich. Sie blieb auch nicht aus. Man machte die jedenfalls in einer Hinsicht interessante Bekanntschaft mit einem der ödesten Werke der internationalen Opernliteratur.

Der Fremde (seufzend). Ist das Kulturarbeit?

Ich. Ferner erlebten wir in den letzten Monaten

in der Wiener Oper eine Renaissance des Verismus, wie man sie sich nicht schöner denken kann. Woche für Woche marschierten „Bajazzo“ und „Cavalleria“ auf und erzielten fast so volle Häuser, wie in den seligen Jahren des Jung-Italiener-Rummels.

Der Fremde. Humperdinck leistete damals mit seinem „Hänsel und Gretel“ die Kulturarbeit, den von den Jung-Italienern völlig besessenen deutschen Michel aus seiner Verzückung zu reißen, ihm zu zeigen, daß in den deutschen Wäldern eine reinere Luft weht, als in den italienischen Dörfern.

Ich. Herr Mahler leistet die Kulturarbeit, uns die Kulturtat Humperdincks glücklich wieder vergessen zu machen.

Der Fremde. Genug der Anklagen! Können wir indessen auf einen Umschwung zum Besseren hoffen? Haben wir Aussicht, in den kommenden Monaten in der Oper einige Kulturtaten zu erleben?

Ich. Solange Herr Gustav Mahler Direktor der Hofoper bleibt, schwerlich; es wäre denn — er ließe das Komponieren sein. Mahler der Komponist steht Mahler dem Direktor hinderlich im Wege.

Der Fremde. Das wird jeder begreiflich finden, der Mahlers Symphonien kennt, die bisher in Wien zur Aufführung gelangten, das wird aber jenem zur unumstößlichen Gewißheit, der der heutigen Probe beiwohnte, bei welcher nur eine einzige Symphonie zur Aufführung gelangte, die aber zwei Stunden währte.

Ich. Man mag sich zu der Komposition stellen, wie man will, eines wird auch der prinzipielle Gegner der Richtung einsehen und zugeben müssen: ein derartiges Werk braucht Zeit zum Reifen, eine derartige Komposition heischt Konzentration der Gedanken und deshalb glaube ich gerne, daß der Komponist die Ge-

schäfte in der Opernkanzlei und auf der Opernbühne so rasch als möglich abzutun bestrebt ist.

Der Fremde. Nun drängt sich aber die Frage auf: Hat es Herr Mahler nötig, zwei Herren zu dienen?

Ich. Ich glaube nicht und deshalb ist es verwunderlich, warum er demjenigen Herrn, dem er nur gezwungen dient, nicht längst gekündigt hat.

Der Fremde. Es wirft dies gewissermaßen auch ein seltsames Licht auf seinen Schaffensdrang. Ist dieser wirklich so mächtig, dann ist's erstaunlich, daß er über Mahler nicht solche Gewalt bekam, ihn alle Hindernisse abstreifen zu lassen. Wir haben genug Beispiele, daß Tonkünstler fast am Hungertuche nagten, um ihrem Schaffenstrieb Genüge leisten zu können und was Hungern heißt, weiß wohl Herr Mahler gar nicht. — Doch nun zu seiner III. Symphonie. Was ist da zuerst festzustellen?

Ich. Daß sie die längste aller Symphonien ist, die bisher geschaffen wurden und überdies in der Orchesterbesetzung alles bisher Dagewesene überbietet.

Der Fremde. Richtig. Haben Sie sich die Besetzung gemerkt?

Ich. Ich glaube so ziemlich. Neben dem riesenhaft besetzten Streichorchester 3 große, 2 kleine Flöten, 3 Oboen, 1 Englischhorn, 4 oder gar 5 Klarinetten, 1 Baßklarinette, 3 Fagotte, 1 Kontrafagott, 3 Harfen, 9 Hörner, 6 Trompeten, 3 Posaunen, 2 Tuben, 6 Pauken, 1 große Trommel stehend, 1 große Trommel liegend (welche nur gewirbelt wird), 1 kleine Trommel, Becken, Tambourin, Glockenspiel, 6 große gestimmte Stäbe, im 5. Satz einen Frauenchor auf dem Podium, einen Frauenchor mit Knabenstimmen gemischt auf der Galerie.

Der Fremde. Gut. Dies der Apparat. Doch

sagen Sie, können Sie mir das Mahler'sche Kompositionsprinzip erklären?

Ich. Ich wills versuchen. Mahler ist ein geheimer Programm-Musiker. Berlioz und Liszt machten keinen Hehl daraus, daß sie sich in ihren Kompositionen von dem Texte einer Erzählung leiten ließen. Richard Strauß wertet einmal Dichtungen, dann gar Philosophie, dann wieder eine schlichte häusliche Szene in Musik um. Strauß überschreibt in seiner „Sinfonia domestica" sogar einzelne Themen. Es handelt sich hier nämlich um die Begrüßung eines Stammhalters und da heißt es: die Tanten: „Ganz die Mama", die Onkels: „Ganz der Papa". Sehen Sie, so etwas Aehnliches vollführt auch Mahler. Er konstruiert sich in seinem Kopfe das Programm bis ins Kleinste und wertet seine Vorstellungen thematisch um. Vor die Oeffentlichkeit tritt er aber als reiner Symphoniker.

Der Fremde. Nun ja. So etwas habe ich — hat ja Beethoven auch getan. Ohne Vorstellungen gibt's kein Komponieren, wenigstens kein solches, das Anspruch erheben darf, ernst genommen zu werden. Aber Beethoven hat dort, wo er nach einem ganz bestimmten Programm musizierte, auch Ueberschriften gegeben, sonst wäre er sich den Hörern gegenüber als unaufrichtig erschienen. Uebrigens war ihm die sogenannte absolute Musik immer lieber, das heißt jene, welche nur persönliche Empfindungen und Gefühle auszudrücken bestrebt ist. Er hat auch einmal den Ausspruch getan: Musik ist höhere Offenbarung als alle Weisheit und Philosophie. — Doch nun zu etwas anderem. Was sagen Sie zu den einzelnen Sätzen von Mahlers Dritter?

Ich. Offen gesagt: ich finde sie ungleichwertig

und besonders der erste, dreiviertel Stunden währende Satz steht in gar keinem Verhältnis zu den übrigen. Auch die Erfindung ist in den letzten Sätzen schöner. Das „Tempo di Minuetto“ ist sehr fein, das Adagio entzückend!

Der Fremde. Auch meine Ansicht. Das ästhetische Gleichgewicht fehlt in dieser Symphonie vollständig und ich habe leider die Wahrnehmung gemacht, daß Mahler hie und da sogar bis zu Trivialitäten herabsinkt. So ist mir beispielsweise eine ganz operettenhaft klingende Stelle im ersten Satz aufgefallen, während ich mir das im Saale erfolgende „Abblasen“ der 2. Trompete, das dem im Nebenraume gespielten Trompetensolo ein Ende bereitet, schon gar nicht erklären kann.

Ich. Vorhin schon habe ich von einem geheimen Programm bei Mahler gesprochen. Was jenes zur 3. Symphonie anlangt, so soll die Hauptfigur, besonders des ersten Satzes, Pan sein. Pan hält seinen Einzug. Daß es dabei stellenweise nicht sonderlich ästhetisch zugeht, ist bei den Faunen und Nymphen, die ihn begleiten, sehr einleuchtend, also darf auch die Musik —

Der Fremde (lebhaft unterbrechend). Sie wollen sagen: trivial werden? Niemals! Das Kunstwerk muß immer einheitlich und schön bleiben.

Ich (schüchtern). Ja, aber der Realismus?

Der Fremde. Diesen muß die Musik mit ganz anderen Mitteln zur Darstellung zu bringen versuchen, als mit brutalen Klangeffekten oder verzwickten Instrumentenkombinationen! — Doch Sie sind mir noch die Erklärung des „Abblasens“ schuldig. Also?

Ich. Ich halte diese Stelle für einen Witz à la Heine. Wie dieser Dichter am Schlusse eines sonst schönen Gedichtes öfters eine Zeile bringt, die die bis-

herige Stimmung völlig zerstört, seine eigene Schwärmerei verspottet, so ähnlich ist's auch mit dem Flügelhornsolo bei Mahler. Er setzt seiner Abendstimmungsschwärmerei durch das „Abblasen" ein Ende, macht sich gleichsam über sich selbst lustig.

Der Fremde. Also Sie meinen, die Stelle ist beabsichtigte Humoristik?

Ich. Selbstverständlich! Bei Mahler ist alles Absicht! Uebrigens fand jenes Trompetensolo auch eine andere Deutung. Mahler wollte damit vielleicht ein wenig den Neßlerschen „Trompeter" persiflieren und das „Abblasen" im Saale hätte dann die Bedeutung: Zum Teufel mit derlei Sentimentalitäten!

Der Fremde. Auch nicht übel. — Doch — wir haben genug geplaudert. Ich danke Ihnen für Ihre freundlichen Auskünfte, ich werde bei meinen Freunden davon Gebrauch machen. Ich muß nun fort.

Ich. Bitte noch einen Augenblick! Nachdem Sie sich über Einzelheiten der Symphonien nicht sonderlich günstig aussprachen, würde es mich interessieren, Ihr Gesamturteil über Mahlers Dritte zu vernehmen.

Der Fremde (richtete sich zu seiner ganzen Höhe auf, blickte längere Zeit ernst vor sich hin und sagte dann bestimmt): Ich war, gleich Mozart, ein Mann des Fortschrittes und liebe alles gute Neue und Großzügige. Mahler ist trotz vieler Schrullen und Eigenheiten, die mir vornehmlich daraus zu resultieren scheinen, daß er Philosophie, Dichtung, Malerei, ja sogar Plastik in einer Symphonie widerspiegeln zu können glaubt, ein tüchtiger Künstler und vor allem eine gewaltige Persönlichkeit. Mich hat man auch mit meiner Dritten ausgelacht und meine Neunte greift man noch heute an. Und sehen Sie, trotzdem ich bereits 77 Jahre den Olymp bewohne, lebe ich noch immer auf Erden in

diesen meinen Werken. Mahlers Symphonien sind unbedingt Grenzsteine in der Entwicklungsgeschichte dieser Musikgattung und deshalb wird die Zukunft nicht achtlos an diesen Werken vorübergehen. Das sage ich Ihnen, ich, Ludwig von Beethoven.

Eben wollte ich aufspringen und die Hand des Göttlichen ergreifen, da verspürte ich einen heftigen Ruck. Ich riß die Augen auf. Vor mir stand ein schwarzbefrackter Herr, der sagte mit süßem Lächeln: „Entschuldigen Sie, daß ich Sie störte. Wollen Sie die Freundlichkeit haben und gefälligst im Saale Platz nehmen. Wir brauchen dieses Zimmer für eine Abendgesellschaft.“

Wider die Musik!

Als ich vor einigen Tagen an dem Schaufenster einer Buchhandlung vorüberging, fesselte unwillkürlich eine Broschüre meine Aufmerksamkeit, die, von anderen Schriften verdeckt, nur ihren Titel sehen ließ. „Wider die Musik!" Preis eine Mark, stand da in großen lateinischen Buchstaben. Rasch entschlossen trete ich in den Laden. Diesen Musikfeind, dem es augenscheinlich darauf ankam, seine Ideen unter das Volk zu bringen, wozu hätte er sonst die Broschüre so billig bewertet? — mußte ich näher kennen lernen. Trauernd mache ich sogleich das Geständnis: Ich erlebte eine schwere Enttäuschung. Ich erwartete ein geistvolles Libell, voll feiner boshafter Sophistereien und fand — gar nichts! — Eigentlich sollte ich der Betrachtung dieser musikfeindlichen Broschüre nicht fünf Minuten widmen, denn die Sache ist nicht ernst zu nehmen. Allein zur Warnung für Musikfreunde, die am Ende ihre Neugier ebenso teuer bezahlen könnten, wie ich (selbst mit 60 Kreuzern ist dies Machwerk zu teuer bezahlt) mache ich auf die Schrift „Wider die Musik" aufmerksam. Zugleich möchte ich ihr, ob der ergötzlichen Unsinnigkeit ihrer Grundsätze und als Beweis dafür, was heutzutage alles gedruckt wird und leider auch gläubige Leser findet — die Broschüre liegt in 2. Auflage vor — doch einige Worte widmen.

Verfasser der Schrift „Wider die Musik" ist ein

Doktor der Medizin, namens Norbert Grabowsky. Schon das Vorwort, das zum großen Teile aus einem den Verfasser verhimmelnden Briefe eines Musikers besteht, der nach der Lektüre dieser Broschüre sein Pianoforte für immer zusperrte und Beamter wurde, erregte mein Bedenken. Was ich aber von dem Buche zu halten habe, wurde mir bereits beim Aufschneiden klar. Am Schlusse findet sich nämlich, quasi als Anhang, ein acht Seiten umfassender Prospekt, dessen Ankündigungen geradezu niederschmetternd wirken. Schöne Damen und werte Herren, die Sie diese Zeilen lesen: falls Sie bisher Doktor Grabowskys Werke noch nicht kannten, so erlaube ich mir, Sie im Namen des Autors dieser Schriften für erbärmliche Ignoranten und rückständige Köpfe zu erklären. Leider gehöre ich selbst auch zu dieser ungebildeten Sippe, denn — die musikfeindliche Broschüre ist das einzige, was ich von Dr. Grabowsky kenne. Um welch hehren geistigen Genuß wir uns aber aus sträflicher Saumseligkeit und bejammernswertem Indifferentismus bisher gebracht haben, das erfahren wir eben aus diesem achtseitigen, engbedruckten Anhang. Diejenigen unter uns, die sich irgend einem philosophischem System angeschlossen haben und dadurch so glücklich sind, eine Weltanschauung zu besitzen, können sich mit dieser geistigen Errungenschaft — trivial gesprochen — heimgeigen lassen. Nur wer Dr. Grabowskys Schriften gelesen hat, der besitzt die volle Wahrheit. Was vor diesem großen Geiste geschrieben wurde, war alles unsinniges Tappen im Dunkeln. Die reinste Erkenntnis wurde erst ihm zuteil.

Setzen wir den Anfang des Prospektes hierher, damit sich der Leser selbst ein Urteil bilde. „Fünf Jahrtausende (der Beginn ist schon erschütternd!) erstrebt der Menschengeist die Lösung der großen Daseins-

probleme, so der Frage nach dem Beweis für das Dasein eines persönlichen Gottes und unserer Fortdauer nach dem Tode, der Frage, warum das Elend in der Welt etc. Sehnsüchtig hat die Menschheit bis jetzt gerungen, dieser Geheimnisse Herr zu werden. Die größten Denker aller Zeiten haben sich fort und fort bemüht, jene Probleme zu enträtseln. Vergebens! Immer vergebens! Nun endlich ist die Lösung da. Sie findet sich in Dr. Norbert Grabowskys Schriften enthalten." (Findet sich enthalten; ein schönes Deutsch!) „Gewaltige Probleme eröffnen sich jetzt dem Auge der Menschheit. Eine neue Aera der Religion, der Wissenschaft, der Kunst, ja weiter, des sozialen Lebens ist mit diesen Entdeckungen hereingebrochen." In diesem Tone geht es weiter. Alle diese Entdeckungen waren dem glücklichen Dr. Grabowsky vorbehalten und er zog aus ihnen auch gleich die gehörigen Konsequenzen. Er hat in der Schrift „Lösung der Welträtsel" beispielsweise den Nachweis geliefert, daß es einen persönlichen Gott gibt. (Armer Professor Haeckel in Jena, lassen Sie Ihr Welträtselbuch einstampfen! Ihre monistische Weltanschauung ist überwunden!) Grabowsky hat auch das Leben nach dem Tode nachgewiesen, d. h. unsere individuelle Fortdauer im Jenseits. — Ohne diese Broschüre gelesen zu haben, kann ich mir lebhaft vorstellen, worin diese „Entdeckungen" Dr. Grabowskys bestehen, d. h. wie er sie zu erhärten sucht. Er führt jedenfalls im christlich-theologischen Sinne den Beweis für das Dasein Gottes und greift bezüglich der Fortdauer des Individiums nach dem Tode wahrscheinlich zum Astralleib der Spiritisten, hat aber die — gelinde gesagt — Unverfrorenheit, sowohl das eine wie das andere nicht als Theorie, sondern als unwiderlegbare Tatsache hinzustellen und durch allerlei mystische —

natürlich erfundene — Beispiele und Erzählungen zu erhärten.

Es gibt Leute, die alles für wahr halten, was sie gedruckt vor sich sehen. Für derartige Wesen schreibt Dr. Grabowsky und kommt dabei gewiß auf seine Rechnung, obzwar er letzteres bestreitet. Zum Beweise, wie schlimm ihm seine mühevolle Geistesarbeit gelohnt wird, verfaßte er eine Schrift, betitelt: „Kant, Schopenhauer und Dr. Grabowsky", oder: „Wie das deutsche Volk dem Philosophen dankt, der vollendet hat, was Kant und Schopenhauer vergebens erstrebten." — Nach dem Prospekte zu urteilen, werden in dieser Schrift die beiden Philosophen als verstaubte Zöpfe hingestellt, die keinerlei „Erkenntnis" haben (mit diesem Worte treibt unser Doktor einen wahren Kultus) und trotz „Kritik der reinen Vernunft" und „Die Welt als Wille und Vorstellung", Gott und die Welt in einem ganz falschen Lichte sahen.

Daß Dr. Grabowsky aber nicht nur reiner Philosoph ist, sondern in echt menschlicher Erbarmnis auch in die Niederungen des Alltaglebens herabsteigt, um seinen Mitmenschen allerlei Winke zu erteilen, wie sie sie sich das Dasein in diesem Jammertal erleichtern können, beweist eine Reihe von kleineren Schriften, die da den Titel führen: „Die Ernährung des Menschen", „Die Widersinnigkeit und Schädlichkeit des Vegetarismus", „Wider den Tabak", „Blutreinigung" u. s. w.

Zu diesen „menschenfreundlichen Schriften gehört unbedingt auch jene, welche ich so glücklich war, im Schaufenster zu erblicken und die ich nun leider vor mir liegen habe: „Wider die Musik!" In dieser Broschüre wird „nachgewiesen", daß die Musik als Kunst, wie als bildendes Element nicht die geringste Bedeutung beanspruchen kann und nur derjenige auf wahre

Bildung Anspruch erheben darf, welcher der Musik hundert Meilen aus dem Wege geht. Welch unerhörte „Beweisführungen" in dieser Schrift geliefert werden, damit will ich den Leser verschonen. Auf welch falscher Grundlage die ganze Beweisführung ruht, kann man schon daraus entnehmen, daß unser Philosoph erstens die Musik unter die bildenden Künste rechnet (bisher zählte man zu diesen meines Wissens nur Malerei, Architektur und Plastik), zweitens, daß er hier den Ausdruck „bildend" mit belehrend, erzieherisch wirkend, identifiziert, zwei Umstände, die bezüglich der philosophischen Kenntnisse des Herrn Medicinae-Doktors die schwersten Bedenken erregen. Natürlich muß er der Musik jegliche ethische Wirkung absprechen, wenn er immer wieder und wieder auf die „Erkenntnis" zurückkommt, denn daß die Musik keine Erkenntnis erschließt, solches auch nie ihre Aufgabe sein kann, hat wohl noch kein Aesthetiker geleugnet. Etwas anderes ist es aber mit der ethischen Wirkung der Musik. Wer diese verneint, dem fehlt jegliches Verständnis für Musik, er ist eben unmusikalisch und hat überhaupt keinen Schönheitsdrang. Dies scheint bei unserem Doktor im höchsten Grade der Fall zu sein, daher hat er auch kein Recht, über Musik und ihre Wirkungen zu urteilen.

Es wäre wahrlich schade um die Zeit, wollten wir uns noch länger mit diesem Musikfeinde beschäftigen. Daß er nicht ernst zu nehmen ist, habe ich gleich vorausgeschickt und wohl genügend dadurch erhärtet, daß ich die Selbstanpreisungen Dr. Grabowskys auszugsweise mitteilte. Daß er sich solche nicht nur in einem Prospekt, sondern auch mitten im Texte seiner „wissenschaftlichen" Abhandlungen leistet, möge folgender Satz (Seite 50 der Broschüre „Wider die Musik!") erhellen: „Was kostet die Unterhaltung der Opern? Welche gewaltigen Summen zahlt das liebe Publikum für seine

Kammerkonzerte und Virtuosen? Und wie, im Gegenteil hiezu, behandelt das Publikum diejenigen, die ihm wahre Kunst, d. h. Erkenntnis bringen! Siehe meine Schriften: „Kant, Schopenhauer und Dr. Grabowsky", oder „Wie das deutsche Volk dem Philosophen dankte, der vollendet hat, was Kant und Schopenhauer erstrebten" (Preis 50 Pfg.). Ferner: „Fünf Jahrtausende Sehnsucht nach Erkenntnis und ihre endliche Erfüllung in der Gegenwart" (Preis 1 Mark), sowie: „Das Recht der geistigen Bahnbrecher der Menschheit auf materielle Förderung durch die Allgemeinheit" (Preis 50 Pfg.), sämtlich erschienen bei Max Spohr in Leipzig."

Gegenüber den unerhörten Tatsachen der erwähnten Bücher halte man die Notiz: „Ben Davies, der populärste Tenorist Englands, ist zu einem Cyklus von 25 Konzerten nach Amerika engagiert, gegen ein Honorar von 200 000 Mark!" — In dieser Geschmacklosigkeit zeigt sich Dr. Grabowskys Wirken, d. h. die Absicht desselben im wahrsten Licht. Unser „Philosoph" hat seine „Werke" nicht deshalb geschrieben, um der Menschheit zu nützen, sondern um sie auszubeuten, spekulierend auf die Kritiklosigkeit der Massen! — Fast möchte ich annehmen, daß es einen Dr. Grabowsky gar nicht gibt, sondern unter diesem Namen nur ein literarischer Charlatan zu suchen ist. Weder in Kürschners Literaturkalender, noch in seinen Prospekten gibt der Autor seine Adresse kund, sondern läßt sich stets unter derjenigen seines Verlegers schreiben. Von der Wissenschaft wird Dr. Grabowsky natürlich ignoriert. Es wäre aber an der Zeit, diesem Schwindel nachzuforschen, ihm das Handwerk zu legen! Der Verleger solch erbärmlicher, ein harmloses Publikum irreführender Werke ist strafbar, ebenso der Verfasser, falls dieser nicht in eine Anstalt gehört, wo man Größenwahnsinnige zu heilen bestrebt ist.

Wiener Musik- und Theater-Briefe.

Karl Reinecke als Mozartspieler.

Der Abend des 12. März 1897 brachte uns eine in den modernen Konzertsälen zur großen Seltenheit gewordene Musikgattung, nämlich durchaus Klavierkompositionen von W. A. Mozart. Die Pianoforte-Konzerte des großen Salzburgers werden zwar auf allen Musikschulen von Zöglingen geübt, ja sogar auswendig gelernt, wenn aber der junge Künstler, versehen mit dem Zeugnis der musikalischen Reife, die Anstalt verläßt und als Virtuose hinaustritt vor das Publikum, dann hat er zumeist den alten Mozart vergessen und kennt nur Liszt, Chopin, Rubinstein, Tschaikowsky und ähnliche Klavierkomponisten der jüngsten Vergangenheit.

Vor einiger Zeit ließ nun Professor Dr. Karl Reinecke in Leipzig eine Broschüre erscheinen: „Zur Wiederbelebung der Mozart'schen Klavierkonzerte." Ob diese Schrift geeignet ist, die in der Tat fast vollständig ertötete Begeisterung für diese alte Klaviermusik bei Künstlern und im Publikum neuerdings zu erwecken, kann man mit Bestimmtheit nicht voraussagen; viel eher wird dies, wie uns der Abend des 12. März bewies, Reinecke selbst durch seinen persönlichen Vortrag imstande sein.

Wer nur halbwegs ein Ohr für musikalische Feinheiten besitzt und Reinecke Mozart spielen hört, muß freudig erstaunen über dasjenige, was der liebenswürdige alte Herr aus Werken zu machen versteht, die zu einer

Zeit geschrieben wurden, da die Mechanik des Klaviers sozusagen noch in den Kinderschuhen steckte. Vollgriffige Akkorde, langwierige Oktavenpassagen, weitausgreifende Arpeggien waren, der filigranen Bauart der Klaviere zufolge, im 18. Jahrhundert geradezu technische Unmöglichkeiten. Die Mozart'sche (teilweise auch noch die Clementische und Beethoven'sche Klaviertechnik) besteht hingegen in glissando- und staccato-Passagen, gebrochenen Akkorden, Trillern und den in langsamen Sätzen zahlreich vorkommenden und mit größter Genauigkeit auszuführenden melismatischen Figuren.

Ohne auf eine genauere Besprechung der beiden am 12. März vorgetragenen Konzerte in B- und D-dur einzugehen, beschränke ich mich darauf, zu konstatieren, daß Reinecke diese keineswegs geringen Schwierigkeiten der alten Technik im vollsten Maße beherrscht. Besonders die Allegrosätze der beiden Konzerte wußte er schwungvoll und brillant zu gestalten, so daß er seine Zuhörerschaft, die den großen Musiksaal bis zum letzten Plätzchen füllte, zu gewaltigen Beifallsbezeugungen hinriß. Sehr reizvoll behandelte Reinecke die Kadenzen. Als besonders gelungen muß jene im letzten Satze des Krönungskonzertes bezeichnet werden, in der feinsinnig das liebliche Thema des Larghetto mit Motiven des leichtgeschürzt dahintänzelnden Rondo ineinander verflochten wurden.

Das teilweise aus Konservatoristen bestehende Orchester wußte sich unter Pergers Führung präzise dem Soloinstrument anzuschmiegen, oder auch vollständig unterzuordnen und glänzte nur in den bei Mozart geradezu von Pracht strotzenden Ritornellen und Zwischenspielen.

Von Solostücken für Klavier brachte Reinecke ein Sonatenandante in G-dur und die ernste C-moll-

Phantasie zum Vortrage. In beide Stücke legte er tiefe Empfindung, die, wie Mozart in seinen Briefen erwähnt, einem Klavierspieler keineswegs als Nebensache, d. h. dem technischen Können untergeordnet, erscheinen darf.

Auf stürmisches Verlangen sah sich der Konzertgeber veranlaßt, als Zugabe das „Rondo alla Turca" aus der A-dur-Sonate mit blendender Geläufigkeit im rasenden Tempo vorzutragen. Daraufhin noch jubelnder akklamiert, spielte er das Menuetto aus der B-dur-Sonate, dessen melodiöses, wie eine Prophezeihung auf Schubert hinweisendes Trio die Hörer aufs Neue entzückte.

Reinecke kann mit Stolz auf seine in Wien geernteten Erfolge zurückblieben. Mozart richtig aufzufassen und seine Klavierwerke einem an ohrenkitzelnde, donnernde Konzertstücke gewöhnten Publikum so zu Gehör zu bringen, daß es sich dafür begeistert, ist auch eine Kunst, und gewiß keine kleine Kunst. Ich habe die Ueberzeugung gewonnen, daß Reinecke, wo immer er sich zeigen mag um Mozart zu spielen, gewiß einen großen Teil der Hörer für die Konzerte des alten Meisters gewinnen und durch diese direkte Vermittlung, wie bereits erwähnt, mehr und nachhaltigere Erfolge erzielen wird, als durch eine noch so gut geschriebene Broschüre. Nur noch ein paar solche Verfechter der Mozart'schen Klavierwerke, und die Konzerte und Sonaten des bedeutendsten Klavierkomponisten des 18. Jahrhunderts werden gewiß zu neuem Leben erwachen.

Eine Cimarosa-Ausstellung im Wiener Künstlerhaus.

(Jänner 1901).

Im Wiener Künstlerhaus befindet sich gegenwärtig eine Ausstellung für musikalische Feinschmecker. Anläßlich des 100. Todestages des zu seiner Zeit weitberühmten und auch jetzt noch von allen Freunden feiner alter Musik hochgeschätzten italienischen Komponisten Domenico Cimarosa bildete sich in Neapel—Aversa ein Komitee, das es sich zur Aufgabe stellte, die Centenarfeier des einstigen neapolitanischen Kapellmeisters in würdiger Weise zu begehen. Das Zentralkomitee wandte sich nach Wien, der ehemals klassischen Stätte der Tonkunst, um für eine in Neapel zu veranstaltende Ausstellung Gegenstände zu sammeln, die mit dem zu Feiernden in enger Berührung stehen. Unter dem Protektorate des Erzherzogs Eugen bildete sich nun auch in Wien ein Komitee, das, unterstützt von der Genossenschaft bildender Künstler, eine Vor-Ausstellung der für die Hauptausstellung in Neapel bestimmten Objekte in einem Saale des Künstlerhauses veranstaltete.

Ehe wir einen Rundgang durch die für jeden Musikverständigen und mit kulturgeschichtlichem Sinn Begabten sehr interessante Ausstellung antreten, wollen wir uns zuerst ein wenig mit der Person des Gefeierten und seinem tonkünstlerischen Schaffen beschäftigen.

In einem engen Gäßchen zu Aversa im ehemaligen Königreich Neapel steht das Haus, in dem Domenico Cimarosa am 17. Dezember 1749 als Sohn einer Wäscherin das Licht der Welt erblickte. Der musikalische Sinn zeigte sich bei ihm schon im Knabenalter, so daß er die Aufmerksamkeit bedeutender Männer auf sich lenkte. Da es ihm an Mitteln zur Ausbildung an einer Musikschule gebrach, unterrichtete ihn Padre Polcano in hochherziger Weise unentgeltlich im Orgelspiel, Kontrapunkt und Gesang. Später verschaffte er ihm einen Freiplatz am „Konservatorium der hl. Maria von Loreto." Hier wurde dem jungen Cimarosa das Glück zuteil, den Unterricht der berühmten italienischen Komponisten Sachini und Piccini zu genießen. Hatte er bei dem Padre vornehmlich theoretischen Unterricht genossen, so lenkten die beiden genannten Meister seinen Sinn offenbar mehr auf das Praktische. Für das „Theater der Florentiner" zu Neapel komponierte Cimarosa 1772 seine erste Oper, und zwar war diese gleich eine von jener Gattung, in der er es später zur Meisterschaft bringen und die ihm seinen europäischen Ruhm verschaffen sollte, nämlich eine Opera buffa. — Die für Neapel, sowie eine im folgenden Jahre für Rom geschriebene Oper fanden gleich günstige Aufnahme, und ermutigt durch diese Erfolge entwickelte nun Cimarosa auf dem Gebiete der heiteren dramatischen Musik eine unglaubliche Fruchtbarkeit. Von seinen nahezu 80 Opern hat sich aber nur eine einzige bis fast in unsere Tage erhalten, „Il Matrimonio segreto" („Die heimliche Ehe") von der noch später die Rede sein wird.

Aus dem sonnigen Italien folgte Cimarosa einem Rufe nach dem rauhen Rußland. 1787 wurde er als kaiserl. russ. Kammerkomponist in Petersburg der Nachfolger Paesiellos. Lange sollte es aber der Südländer

in dem unwirtlichen Norden nicht aushalten. Schon 1791 finden wir ihn wieder in Wien, auf der Rückreise nach seiner Heimat begriffen.

Dieser Aufenthalt in der Kaiserstadt, der eben ihr Liebling Mozart durch einen frühzeitigen Tod entrissen worden war, sollte für Cimarosa von hoher Bedeutung werden. Hier fand er in dem Hofdichter Bertati endlich einen Librettisten, der, an da Ponte herangebildet, die Fähigkeit besaß, ihm einen Operntext zu schreiben, an dem er sein Talent für das Komische vollauf bewähren konnte. Den 7. Februar 1792 ging die Oper „Il Matrimonio segreto“ im „Nationaltheater“ zum erstenmale und mit bedeutendem Beifall in Szene.

Im folgenden Jahre kehrte Cimarosa wieder in sein Vaterland Neapel zurück, woselbst er jedoch von der politischen Reaktionspartei verhaftet und in den Kerker geworfen wurde. Bereits zum Tode verurteilt, wurde er von König Ferdinand begnadigt und wandte sich nun nach seiner Befreiung nach Venedig. Am 11. Jänner 1801 starb der Meister in der herrlichen Lagunenstadt. Mitten im eifrigen Schaffen an einer neuen Oper hatte ihn der Tod ereilt.

Von Cimarosas Opern hat sich, wie bereits angedeutet, nur „die heimliche Ehe“ bis gegen das Ende des 19. Jahrhunderts auf den deutschen Bühnen erhalten. In diesem Werke erblicken wir aber auch einen Gipfelpunkt der italienischen komischen Oper der klassischen Epoche. Viel ist schon darüber gestritten und von Seiten der Musikgelehrten viel Tinte verspritzt worden, ob Mozart und speziell dessen Oper „Figaros Hochzeit“ und teilweise auch „Die Zauberflöte“, auf Cimarosas Hauptwerk vorbildlich gewirkt, oder besser gesagt, ob die beiden Opern dem italienischen Komponisten direkt zum Muster gedient hätten. Auf den

ersten Blick scheint dies der Fall zu sein. Schon aus der Ouvertüre zur „heimlichen Ehe" grüßt uns Mozart entgegen. Das Stück zeigt sowohl im gesamten Aufbau, als auch in einzelnen thematischen Gestaltungen eine ziemlich nahe Verwandtschaft mit der Einleitung zur „Nozze di Figaro". In der Begleitfigur der zweiten Nummer der „heimlichen Ehe" springt uns das Fugenthema der Zauberflötenouvertüre entgegen, das Mozart allerdings wieder einer Clementi'schen Sonate abgelauscht hatte. Aber auch in den Arien finden sich Mozart'sche Wendungen, ebenso in den thematischen Begleitungen mancher Ensemblenummern.

Auch die Instrumentation, besonders eine etwas freiere Behandlung der Holzbläser als sie zu jener Zeit in der italienischen Oper üblich war und wie sie sich fast nur Mozart und Haydn gestatteten, verleiten zu der Annahme, daß Cimarosa das musikalische Lustspiel des großen deutschen Tonkünstlers gekannt und geradezu nachgeahmt habe. Nun haben aber neuere Forschungen ergeben, daß in der Zeit, als sich Cimarosa in Wien aufhielt und seine „heimliche Ehe" schrieb, „Figaros Hochzeit" vom Repertoire abgesetzt war. Aus dieser Tatsache wollen manche Musikhistoriker den Schluß ziehen, Cimarosa könne das Mozart'sche Werk nicht gekannt haben. Kann er sich aber nicht die Partitur verschafft haben? Aus Mozarts Briefen wissen wir, daß er zuweilen (beispielsweise bei der „Entführung") gleich nach Fertigstellung der Partitur Abschriften derselben anfertigen ließ. Eine solche Abschrift der Figaro-Partitur könnte wohl Cimarosa in die Hände geraten sein. Sei dem wie immer, in diesem Falle scheint mir Hanslick („Die moderne Oper") recht zu haben, wenn er die Verwandtschaft, die zwischen der Figaromusik und derjenigen zur heimlichen Ehe besteht, folgendermaßen

zu erklären sucht: „So wenig Mozarts „Figaro“ und Cimarosas „heimliche Ehe“ von einander abstammen, so besteht doch zwischen ihnen eine Art „heimliche Ehe!“ Cimarosa spricht nämlich – so führt Hanslick weiter aus — in „Matrimonio segreto“ seine Muttersprache, und nur diese. „Woher trotzdem die auffallende Aehnlichkeit mit Mozart? Weil die musikalische Heimat Beider dieselbe ist: Italien“. —

Machen wir nun im Geiste einen Rundgang durch die Wiener Ausstellung. Eine herrliche, längstverrauschte Zeit, die Zeit der „göttlichen Philister mit Zopf und Schwert“ ersteht vor unseren Blicken. Von den Wänden grüßen uns liebe, gutmütige Gesichter, aber auch dämonische Erscheinungen und prägnante Charakterköpfe. Bei dem Anblick dieser Bilder fängt es in jeder musikalischen Seele gar fein und zart, zuweilen auch rauschend und glänzend zu tönen an.

Hier der Titane Beethoven, das scharfe Profil Mozarts, dort das biedere Antlitz Josef Haydns, das verklärte Glucks. Aus einem breiten Holzrahmen blickt der gutmütige, behäbige, altväterische Komponist der „Schweizerfamilie“, Josef Weigel, freundlich auf uns nieder, dort wieder einige bezopfte Herren, die im Fahrwasser der Großen zu steuern wähnten, dabei aber doch nur philiströse Hausmusik machten, Ignaz Pleyel und Adalbert Gyrowetz. Der gelehrte Albrechtsberger, die Komponisten des italienischen Zopfstiles Paesiello, Sacchini, Salieri, der große Cherubini, der biedere Geiger Viotti, der dämonische Paganini, die Sängerinnen Catalani, Maccolini, Henriette Sontag und noch viele andere Sterne am musikalischen Himmel um die Wende des 18. Jahrhunderts haben sich hier um die Marmorbüste ihres großen Zeitgenossen Cimarosa Rendezvous gegeben.

Cimarosa selbst ist natürlich am zahlreichsten im Bilde vertreten. In schlichter Bürgertracht, im stolzen Staatskleide, bei der Arbeit am Spinett sitzend, den Kopf lauschend vorgeneigt, im Schattenriß und Profilbild präsentiert er sich uns. An den Wänden hängen Zettel der Erstaufführungen seiner Opern, unter denen jener zur Uraufführung der „heimlichen Ehe" wohl das wertvollste Stück ist, in zwei Ecken des Saales stehen die Büsten seiner hohen Beschützer, der beiden Kaiser Josef II. und Leopold II. In den Vitrinen sind die höchsten Leckerbissen für Musikkenner aufgespeichert. Originalpartituren und Abschriften von Cimarosas berühmtesten Kompositionen, sowie Erstausgaben von Klavierauszügen und gestochenen Partituren anderer Meister. Besonders zahlreich ist in dieser Weise Spontini vertreten.

Zwei Wände des Saales aber bilden zu dem eben Beschriebenen den schärfsten Gegensatz, den man sich denken kann. Sie sind mit Widmungen geschmückt, die Wiener Künstler für die Lotterie zur Errichtung eines von der Königin von Italien dem Andenken Cimarosas geweihten Asyls für Waisenkinder in Aversa gespendet haben. Ein großer Teil dieser Gemälde ist Sezession von reinster Farbe, wenn man so sagen darf! Diese hochmodernen Gemälde nehmen sich neben den Porträts und Stichen der bezopften und gepuderten Rococoherren und pompös frisierten Damen höchst wunderlich aus.

Außer den Bildern und Partituren Cimarosas sind, wie bereits angedeutet, diejenigen Spontinis am zahlreichsten vertreten und dies vielleicht nicht ohne Absicht. Feierte man am 11. Jänner den 100. Sterbetag Cimarosas, so könnte man am 24. Jänner des 50. Sterbetages seines Landsmannes Gasparo Spontinis gedenken. Auch dieser Komponist hat mit seinen Opern

„Cortez" und „Die Vestalin" seinerzeit die musikalische Welt in Aufruhr versetzt. Zu dem bescheidenen Meister der komischen Oper aber verhält sich der Begründer der „Pompoper" und das Vorbild Meyerbeers etwa wie ein stolzer Palast zu einem einfachen Bürgerhause. In Spontinis Partituren ist alles Glanz und Pracht, ein Spiegelbild seiner Persönlichkeit. Wenn wir diesen Kopf mit der genialen Frisur, den stechenden Augen, der scharfgebogenen Nase betrachten, dazu die hohe schlanke Gestalt, dann glauben wir gern, was ein Zeitgenosse über Spontinis Art zu musizieren schreibt: „Mir kam's ganz wunderbar an, als ich zum erstenmale in seiner Oper spielte. Das heißt nicht Spielen, sondern Arbeiten. Gleich einer Majestät trat Spontini ins Orchester, nahm seinen Feldherrnplatz ein, machte mit seinen stechenden Augen die Runde, fixierte das schwere Geschütz, — wie er Kontrabässe und Violoncelli nannte — und gab das Zeichen zum Anfang. Wie eine eherne Säule stand er vor seinem Pulte, nur den unteren Teil des rechten Armes bewegend. Er war das schönste Bild eines Dirigenten. Die Kammermusiker, vom Konzertmeister bis zum Paukenschläger herunter, saßen in einer wahren Furcht des Herrn da, aber executierten dessenungeachtet mit einer wahrhaften Begeisterung, die sich ungeschwächt bis zur letzten Note erhielt. Mit den Worten: „Ich danke" verließ Spontini stets den Dirigentenplatz."

Manches in der Ausstellung wäre noch der Erwähnung wert. Wir finden eben hier ein Stück Musikgeschichte in Bild und Partitur und zwar gerade eines jener Stücke, die am meisten zum Denken und Sagen Anlaß bieten. Die Wiener Musikfreunde haben hier wieder einmal von ihrem Sammeleifer und ihrer Pietät ein hübsches Zeugnis abgelegt. Eines nur verleidet

uns ein wenig die Freude an dieser Schaustellung: daß sie nämlich zu Ehren eines Meisters veranstaltet wurde, der mit Wien nur durch ein Werk, allerdings seinem besten Werke, verknüpft erscheint. Cimarosa war und blieb ein italienischer Komponist. Im Jahre 1899 jährte sich jedoch zum 100. Male der Todestag eines Meisters der deutschen komischen Oper, Karl Ditters von Dittersdorfs. Dieser, der in österreichischen Diensten stand, der seine Opern für Wien schrieb, wäre wohl einer würdigeren Feier wert gewesen, als der Aufführung eines Divertimento in einem Gesellschaftskonzert, eines Quartetts durch Meister Rosé und einiger Feuilletons in Wiener Blättern. Man wäre angesichts dieser Tatsachen verleitet, ein altbewährtes, aber hartklingendes Sprichwort zu zitieren. Diesmal hat Italien Oesterreich beschämt. Allerdings mußte Welschland, um seine Zwecke zu erreichen, die Kunst und den Kunstsinn einiger Wiener zu Hilfe rufen! —



Die Einführung der Drehbühne an der Wiener Hofoper.

Am 4. Oktober 1900 wurde dem Publikum des Wiener Hofoperntheaters anläßlich des Namensfestes des Kaisers ein seltener Genuß zuteil. Direktor Mahler führte eine komische Oper Mozarts, die es bisher zu keinem dauernden Bühnenerfolge bringen konnte, in einem neuen szenischen Gewande vor, „Cosi fan tutte“ auf der Drehbühne. Wiener Musikfreunde, die nicht allzeit in ihrer Heimatstadt sitzen bleiben und sich zuweilen die Welt auch etwas weiter besehen, als zwischen Wien, Ischl und Salzburg, kennen diese Erfindung Lautenschlägers bereits von München her. Sie hat vor allem den Zweck, rasch Verwandlungen zu bewerkstelligen, in dem nämlich 3—4 Dekorationen samt Versatzstücken auf der Scheibe gleichzeitig aufgestellt werden können. Tritt nun ein Szenenwechsel ein, so bedarf es nur einer Vierteldrehung der Scheibe, um ein reizendes Boudoir in eine pittoreske Landschaft, eine einfache Bauernstube in einen wohlgepflegten Schloßgarten zu verwandeln.

Solange aber diese Einrichtung nicht auf große Opern und Trauerspiele mit Massenszenen ausgedehnt werden kann, scheint sie nur einen geringen Fortschritt in der Inszenierungskunst zu bedeuten. Man hat die neue Bühne in Wien nach Münchener Muster „Mozart-

bühne" getauft, weil sie dort wie hier vornehmlich bei Aufführungen von Werken dieses Meisters zur Anwendung kommen soll. In Wien muß man aber fragen: Bei welchen? „Idomeneo" scheint für alle Zeiten im Archiv begraben zu sein, ebenso „Titus". „Die Entführung" steht wenigstens vorläufig nicht auf dem Spielplane der Wiener Oper. Für die beiden erstgenannten Werke würde sich die Bühne übrigens auch als unzulänglich erweisen, da sie, ihres verhältnismäßig kleinen Fassungsraumes wegen, keine Chormassen aufzunehmen imstande ist. Aus demselben Grunde könnte sie auch in der „Zauberflöte" nicht in Anwendung kommen, in welcher Oper übrigens in Wien auch auf der gewöhnlichen Bühne alle Verwandlungen bei offener Szene rasch und ziemlich geräuschlos bewerkstelligt werden. Es bleiben also nur die Opern „Don Juan", „Figaro" und „Cosi fan tutte". —

Aber auch in diesen Opern, besonders im „Figaro", wäre die Drehbühne entbehrlich. Ueberhaupt dünkt mich diese Erfindung in ihrem gegenwärtigen Stadium eine weitaus größere Errungenschaft für das Schauspiel als für die Oper zu sein. In der Oper, zumal in der großen, muß man immer mit Massen rechnen. Im Schauspiel wohl auch, aber doch seltener, nämlich nur im Schauspiel „großen Stiles". Es gibt indessen Dramen, in denen Massenszenen fehlen, die aber doch einen häufigen Szenenwechsel erfordern. Hiezu gehören beispielsweise Shakespeares Lustspiele und einige Schauspiele der deutschen Klassiker und deren Epigonen. In diesen Stücken macht sich das Hemmen des dramatischen Flusses durch oft lange dauernde Verwandlungen bei geschlossenem Vorhange am störendsten bemerkbar. Derartige dramatische Werke könnten aber auf der Drehbühne Idealaufführungen erfahren. Shakespeares Lust-

spiele würden beispielsweise mit der Original-Szenenfolge gegeben werden können und wären dadurch von den oft fragwürdigen Bühneneinrichtungen, die infolge der Verquickung oder Auseinanderzerrung einzelner Szenen oft die Handlung unklar erscheinen lassen, für immer befreit.

Was nun Direktor Mahler dazu bestimmt haben mochte, die Drehbühne in dem von ihm geleiteten Theater und speziell bei Mozartopern einzuführen, dürfte seinen Grund darin haben, daß die Drehbühne den Raum, in dem sich die einzelnen Szenen abspielen, verkleinert, was wieder den Vorzug in sich birgt, daß die Darstellung auf den Zuschauer eine intimere und somit eindringlichere Wirkung ausübt. Aeltere Opern wirken auf einer kleinen Bühne ungleich kräftiger als auf einer großen. Beruht dies in erster Linie auf dem Mißverhältnis zwischen Zuschauerraum und Instrumentation, so ist doch die Inszenierung auch in Betracht zu ziehen. Eine Riesenbühne, ein viele Hunderte fassender Zuschauerraum und ein kleines Orchester, klein der Zahl der in Verwendung stehenden Instrumente nach, kann unmöglich eine befriedigende Wirkung erzielen. Durch die Verkleinerung der Bühne sucht nun Direktor Mahler diesen Fehler wenigstens teilweise auszugleichen. Das Parquett- und Logenpublikum wird ihm dafür danken. Ob aber auch jenes der 4. Galerie — und dieses ist in Wien das musikverständigste — möchte ich dahingestellt sein lassen. In der ersten Aufführung hatte ich einen Parquettsitz inne und hatte den Eindruck, als befände ich mich in einem kleinen Theater, sobald der Vorhang in die Höhe ging, oder eigentlich sich teilte. Bei der zweiten Aufführung stand ich absichtlich seitwärts auf der 4. Galerie und konnte die Personen schon nicht mehr sehen, wenn sich dieselben nur wenige Schritte

vom sogenannten „Polizeistrich" gegen den Hintergrund bewegten. Daß auch die Gesangsakustik nach aufwärts durch die tief herabhängende Soffite ganz bedeutend beeinträchtigt wurde, ist wohl selbstverständlich.

Im Gegensatze zu München, wo meines Wissens die Verwandlungen auf der Drehbühne bei offenem Vorhang vor sich gehen und so den Anblick dieses „Dekorationsringelspiels"[1]) gestatten, vollzieht sich der Szenenwechsel in Wien bei geschlossenem Vorhang und zwar innerhalb weniger Sekunden. Allein Mahler will auch diese nicht ohne Musik verstreichen lassen. Er füllt sie mit kleinen, Motive aus der Oper rekapitulierenden Orchestersätzen aus. Daß diese Motive immer sehr geschickt gewählt sind, indem sie stets auf die in der nächsten Szene auftretende Person hinweisen, also quasi leitmotivisch wirken, bezeugt Direktor Mahlers guten, offenbar an Wagners Schriften geschulten Geschmack.

Nun einige Worte über die Oper selbst.

„Cosi fan tutte" wurde am 26. Jänner 1790 zum erstenmale in Wien gegeben. Das Werk erlebte im ersten Jahre nur 10 Aufführungen, blieb dann bis 1794 liegen und wurde von da an in den verschiedensten Bearbeitungen, unter höchst merkwürdigen Titeln (z. B. „die Zauberprobe") hie und da einigemale aufgeführt, zuletzt 1891 im Zyklus des „Siebengestirnes" der Mozartopern. Daß es die Oper niemals zu einem dauernden Erfolge, niemals dahin bringen konnte, wie „Figaro", „Don Juan" und „Zauberflöte" Grundpfeiler jeder hervorragenden Opernbühne zu werden, liegt wohl in erster Linie an dem unsinnigen, allzusehr auf die beschwichtigende oder ablenkende Wirkung der Musik und auf die Nachsicht des Publikums pochenden Libretto.

[1]) So bezeichnet bereits der Wiener Volkswitz die Drehbühne.

Die Handlung brauche ich nur kurz in Erinnerung zu bringen. Zwei junge Offiziere gehen mit einem Weiberkenner eine Wette ein, daß ihre Bräute ihnen unter allen Umständen treu bleiben würden. Auf Anraten Don Alfonsos, dies der Name des Weiberkenners, nehmen sie von ihren Mädchen Abschied, angeblich um in den Krieg zu ziehen, kehren aber schon nach wenigen Stunden als vornehme Albanesen verkleidet zurück und werben um die eben verlassenen Bräute. Wankend gemacht, durch verführerisch-leichtsinnige Reden der Kammerzofe Despina und Aufmunterung Don Alfonsos, der die beiden Albanesen bei den Damen als seine „besten Freunde" eingeführt hat, schenken die Bräute schon am folgenden Tage den neuen Liebhabern Gehör. Als sie eben die Ehekontrakte unterzeichnen, ertönt ein Marsch. Alfonso stürzt herein und meldet die früheren Liebhaber, die plötzlich heimkehrenden Offiziere. Die Albanesen fliehen, kommen aber gleich wieder in ihren natürlichen Gestalten d. h. als Offiziere zum Vorschein. Rätselhaft rasch wird der Schluß und noch rätselhafter die Versöhnung der beiden Liebhaber herbeigeführt, die kurz vorher über die Untreue ihrer Bräute in Wutausbrüche geraten waren. Dieses frivole und an und für sich abstoßende Libretto wird noch durch eine wahre Flucht von Verkleidungsszenen (einem beliebten aber trivialen Mittel der italienischen opera buffa) in seiner Unwahrscheinlichkeit gesteigert. Man denke nur: Zwei feingebildete junge Damen und ernstlich liebende Bräute erkennen ihre Liebsten nicht, erkennen ihr eigenes Kammermädchen nicht, im ersten Akte in der Verkleidung eines Arztes, im zweiten in derjenigen eines Notars! Und das soll jemand glaubhaft erscheinen!

Aber welch einen schweren Stand hatte erst Mo-

zart inbezug auf die musikalische Charakteristik der Personen, insbesondere in den Arien der beiden verkleideten Liebhaber. Diese müssen, da sie während der Maskerade die Bräute wechseln, Gefühle heucheln. Hier war sowohl der Ausdruck vollkommener Echtheit, als auch derjenige karrikierender Uebertreibung ausgeschlossen. Die Gefühle sind gemacht, müssen aber dennoch den Eindruck der Wahrhaftigkeit hervorrufen. Der Librettist hätte dem Komponisten erleichternd entgegenkommen können, wenn er in der Verkleidung jeden seine Liebste hätte bestürmen lassen. Daß die beiden Liebhaber als Albanesen die Rollen wechseln, indem jeder die Braut des andern anschwärmt, ist einzig vom Standpunkte der Wahrscheinlichkeit zu rechtfertigen, wenn man in diesem Libretto dieses Wort überhaupt gebrauchen darf. Die Gefahr einer Entdeckung des Trugspieles seitens der Damen wäre aber in der Tat eine noch größere, wenn sich in der Verkleidung jeder Offizier seiner wirklichen Geliebten nähern würde. Allein auch dann, wenn der Komponist die Vermummten in jenen Augenblicken, wo sie sich ernsthaft nähern, hätte karritiert singen lassen, auch dann wäre die Unwahrscheinlichkeit auffallend, daß nicht sofort eine Entlarvung stattfindet. Der Sänger muß womöglich noch mehr tun als der Komponist ohnehin schon getan hat, aber jeden Zweifel im Zuschauer zu bannen ist weder Mozart noch wahrscheinlich jemals einem Darsteller gelungen. Mozart hat sich alle Mühe gegeben, den Gesängen der Liebhaber eine völlig natürliche Art zu verleihen. Die Schwierigkeiten bestanden für ihn aber darin, daß er in die Arien der maskierten Liebhaber unmöglich jene tiefe Empfindung legen konnte, die man in seinen sonstigen, edle Gefühle ausdrückenden Gesängen zu finden gewohnt ist. Kein Geringerer als

Richard Wagner hat bewundernd anerkannt, daß ihm Mozart eben deshalb lieb und teuer sei, weil es ihm nicht gelungen ist, zu „Cosi fan tutte“ eine ebenso feine Musik zu schreiben wie zum „Figaro“.

Im großen und ganzen nimmt aber „Cosi fan tutte“ unter den komischen Opern doch einen hervorragenden Platz ein. An den Schönheiten der Partitur wird kein Musikverständiger achtlos vorübergehen können. Das Orchester singt zuweilen um die Wette mit den Personen auf der Bühne, manche Arie strömt reinsten Wohllaut aus (beispielsweise die A-dur-Arie des einen der Liebhaber, da dieser, sich allein überlassen, singen kann, wie's ihm ums Herz ist) und auch manches Ensemblesätzchen ist ein echt Mozart'sches Meisterwerk musikalischer Filigranarbeit (beispielsweise das berühmte F-dur-Quintett). Steht das Werk an ästhetischem Feingehalt fraglos hinter „Figaro“ zurück, so ist diese Oper denn doch wieder die einzige, mit der es wenigstens stellenweise verglichen werden kann. Insbesondere weisen die beiden Finale in „Cosi fan tutte“, was Aufbau und sprudelnde Lebendigkeit der thematischen Erfindung anlangt, eine bedeutende Aehnlichkeit und Gleichwertigkeit mit jenen in „Figaros Hochzeit“ auf. „Cosi fan tutte“ gilt nebst „Titus“ als einer der mattesten Sterne im Diadem der Mozartopern, matt in erster Linie zufolge der Unwahrscheinlichkeiten des Libretto und der sich aus diesen ergebenden Schwierigkeiten für den Komponisten. Hie und da wird aber jeder Musikfreund wieder einmal das Bedürfnis fühlen, Mozarts Musik zu „Cosi fan tutte“ zu genießen und wenn er sich nur diesem Genusse hingibt, dann wird ihm der matte Stern plötzlich hell erstrahlen, im Lichte klassischer Schönheit!

Der Bundschuh.

Oper in 1 Aufzug von Max Morold.

Musik von Josef Reiter.

Dienstag den 13. November 1900 fand im Hofoperntheater eine interessante Uraufführung statt. Der Komponist des Werkes, Josef Reiter, ist dem Wiener Konzertpublikum kein Fremdling. „Schubertbund" und Männergesangsverein sangen bereits einige seiner geschickt gearbeiteten Chöre, in Musikkreisen war überdies sein Name durch eine Oper „Klopstock in Zürich" bekannt. Dienstag wurde Reiter, der seines Zeichens Volksschullehrer ist, also demselben Stande angehört, aus welchem unser herrlicher Franz Schubert, unser ausgezeichneter Anton Bruckner hervorgegangen ist, durch Direktor Mahler dem Publikum der Hofoper vorgestellt, und zwar mit seiner einaktigen Oper „Der Bundschuh".

Es ist eine erschütternde Gerichtsszene, die sich vor unseren Blicken abspielt, eine Handlung, welche in ihren dramatischen Steigerungen, starken Effekten und den Mordtaten am Schlusse das Rezept der jungitalienischen Opernlibrettisten nicht verleugnen kann; nur spielen sich im vorliegenden Falle diese Nervenattentate auf kerndeutschem Boden ab, in jener Zeit, welche Gerhart Hauptmann so unvergleichlich in seinem „Florian Geyer" schildert.

Der Schauplatz der Oper ist der in ein Kriegslager verwandelte stattliche Hof Hans Fuchs', des Führers der aufständischen sächsischen Bauern im Jahre 1525. Nach einem kurzen Chor, in welchem die Bauern ihre rebellischen Gesinnungen zum Ausdruck bringen, wird ein Kerl, namens Henning Hofmeyer, seinem Aeußeren nach halb Ritter, halb Vagabund, als Gefangener in den Hof gebracht. Die Bauern wollen ihn ohne weiteres hängen, doch Veit Weber, ein Unterbefehlshaber, tritt für ihn ein. Er soll erst melden, wer er sei. Henning gibt sich (in Form eines aus altdeutschen Quellen schöpfenden Liedes) als Schneider zu erkennen und wird von Hans Fuchs als solcher im Lager angestellt. — Ein hereinstürmender Bauernhaufen bringt nun die Nachricht, daß es dem Bundschuh gelungen sei, die Herrin von Oberburg, die liebliche junge Ehrengard, gefangen zu nehmen. Beim Eintreffen dieser Botschaft und während der Erzählung, wie es bei dieser Gefangennahme zuging, ist Hans nicht gegenwärtig. Heller Jubel herrscht unter den Anwesenden über die Kunde, daß endlich einmal Ehrengard vor das Bundschuhgericht gestellt werden soll. Als Hans in den Hof zurückkehrt, ist die Gefangene bereits eingebracht worden. Hans ist der Meinung, es handle sich um irgend ein alltägliches Gericht. Heftig erschrickt er, als er sich Ehrengard gegenübersieht. Nur schwer kann er seine Befangenheit verbergen, was bei den Bauern großes Befremden hervorruft, das sich sogar zur Unruhe steigert, als er befiehlt, Ehrengard die Fesseln abzunehmen. Hans beginnt nun mit der Gefangenen zu rechten. Heftig prallen Reden und Gegenreden über die Verhältnisse des Adels zum Bauernstande aufeinander. Endlich stellt er an die Burgherrin die Forderungen des „Bundschuh": Bibel-,

Zins- und Zollfreiheit, Ueberlassen von Wald, Heide und Fluß, zu freier Jagd und zum Fischfang. Ehrengard versteht sich zu keiner dieser Forderungen und bezeichnet den Bund und seine Mitglieder als Landesgeißel und Mordbrenner. Der Streit, an dem sich die Bauern durch wütende Zwischenrufe oft beteiligt haben, hat nun seinen Höhepunkt erreicht. Alle erwarten nun das auf Rädern und Spießen lautende Urteil, indessen verkündet Hans mit dröhnender Stimme: „Das Gericht ist vertagt!“ — Diese Worte rufen bei den Bauern einen Sturm hervor. Hans wird als Verräter bezeichnet, Haufen scharen sich unter verschiedenen Anführern gegen ihn, nur wenige stehen auf seiner Seite; doch als der Kampf just beginnen will, tritt Ulrike, die greise Mutter Hans Fuchs', dazwischen. Sie gebietet Ruhe und verlangt in entschiedenem Tone von ihrem Sohne, seiner Ehre und des dem Bunde geleisteten Schwures eingedenk zu sein und das Mädchen zu opfern.

Noch einmal aber bewährt sich die Autorität des bisherigen Führers. Hans verweist seine Mutter nach dem Herde, die Uebrigen zur Arbeit. Später werde er die Versammlung wieder einberufen. Alle gehorchen und Hans bleibt mit Ehrengard allein zurück. — Während eines heraufziehenden Gewitters suchen sich die beiden zur Nachgiebigkeit zu bewegen. Ehrengard verlangt, Hans möge die Bauern im Stiche lassen und ihr folgen. Hans sucht sie zu überreden, an seiner Seite zu bleiben. Diese Liebesszene belauscht hinter dem Stamme einer Linde der Schneider Henning. Warum er nun zu einem Racheakt schreitet, indem er Ulrike, sowie alle Uebrigen herbeiholt, um Hans als Verräter zu entlarven, läßt der Librettist sehr im Unklaren. — Hat sich dieses verlotterte Subjekt, dieser

Henning, vielleicht seinerzeit unter den abgewiesenen Freiern Ehrengards befunden, von denen wir in der Erzählung über ihre Gefangennahme hörten? Oder will er Veit Weber zur Anführerschaft verhelfen, aus Dankbarkeit, weil ihn dieser vor dem Gehängtwerden schützte? Sei dem wie immer, aus dieser Anzeige entwickelt sich eine fürchterliche Szene. Unter Donner und Blitz bezeichnet Ulrike in den Ausdrücken fanatischer Extase Hans als ein mißratenes, ehrvergessenes Kind, dem sie das Haus über dem Kopfe anzünden werde. Das ist zu viel! Hans ruft neuerdings zum Gericht. Ehrengard, die nun das Todesurteil unabwendbar kommen sieht, bittet ihn nur noch, sie „adelig sterben" zu lassen. Nochmals stellt er mit bebender Stimme vor allen Versammelten an die Geliebte die Frage bezüglich der Gewährung der Freiheiten. Als sie alle verneint, sticht er sie nieder. Durch dieses Vorgreifen ist aber den Bauern ihre Mordlust verdorben. Sie wollten die Verhaßte gespießt sehen, doch als es der Schneider Henning wagt, Hans öffentlich als einen Verräter zu bezeichnen, wird er von letzterem mit einem Schlage tot zu Boden gestreckt. — In diesem Augenblick melden sich vor dem Tore die Sippen Ehrengards als Rächer. Die Bauern rotten sich zusammen und wie bisher wagen sie unter der Führung Hans Fuchs' den Ausfall. Als sie davongestürmt sind, tritt Ulrike unter das Tor und beobachtet von da aus den Kampf. Plötzlich tritt sie in den Hof zurück und ruft den Mägden zu: „Löscht das Herdfeuer aus"![1] Darauf wird Hans zu Tode verwundet hereingeführt. An der Leiche Ehrengards sinkt er entseelt nieder. Zwischen ihnen liegt die Bibel.

Im Allgemeinen wäre gegen das Libretto nicht

[1] Altdeutsche Sitte beim Tode des Hausherrn.

viel einzuwenden. Es ist mit starken Wirkungen reichlichst bedacht und aus diesem Grund für einen Komponisten, der gerne die ganze Gewalt eines modernen Orchesterapparates entfesselt, sehr verlockend. Nur hat Max Morold außer dem Motive der Rache Hennings auch das Liebesverhältnis des Bauernführers zur Herrin von Oberburg, ganz besonders dessen Entstehung, allzu schattenhaft gekennzeichnet. Die sich daraus entwickelnden Konflikte, die Kämpfe und Leiden, welche die Personen gegenseitig und mit sich selbst durchzumachen haben, sind hingegen trefflich verwertet.

Eine Musik zu solch tragischen Vorgängen aus traurigdunklen Tagen kann wohl nicht gut anders als düster geraten. Und wozu greift ein verhältnismäßig junger Komponist, der noch nicht so recht auf der Bühne zuhause ist, wenn er eine düstere Musik schreiben will? Nach der Partitur der Nibelungen. Mit Ausnahme zweier sehr wohl gelungener Lieder bewegen sich in Reiters Oper sämtliche Partieen im Sprechgesang. An diese sind wir ja seit Wagners „Tristan und Isolde", den „Meistersingern" und den „Nibelungen" gewöhnt. Aber wie zuckende Flammen schießen bei dem Bayreuther Meister die Leitmotive aus dem Nebel der „ewigen Melodie" hervor und elektrisieren uns.

Die heutigen Komponisten, welche im Fahrwasser der Nibelungen steuern, trauen sich nun nicht, Leitmotive in prägnanter Form zu verwerten, aus Furcht, als Nachahmer Wagners gebrandmarkt zu werden. Mit und ohne Leitmotive entgehen sie aber diesem Schicksal nicht, denn Wagners Einfluß ist heute noch nicht abzuschütteln; da sie aber nur im Nibelungenstil schreiben, ohne Verwertung der Leitmotive, so wirken sie auf die Dauer ermüdend.

Auch Reiter hat sich dem Einflusse Wagners

nicht entziehen können, der Monotonie sucht er aber durch seltsame Rhythmen, häufige Tempowechsel, Anwendung von allerlei exotischen Taktarten (5/4 und 7/4 Takt) die gewagtesten alterierten Akkorde auszuweichen, um so originell zu wirken. Und doch kann man letztere Bezeichnung seiner Musik mit gutem Gewissen nicht beilegen. Neben Wagner scheint Reiter bei Bizet, Massenet und den Jungitalienern in die Schule gegangen zu sein, aber auch bei einem Komponisten, dessen erfolgreichstem Werke der berühmte Kritiker Eduard Hanslick ebenfalls die Originalität abgesprochen hat, ich meine bei Kienzl und seinem „Evangelimann". Es ist nun das Seltsame eingetreten, daß diese der musikalischen Erfindung nach von Hanslick als unoriginell bezeichnete Oper dennoch vorbildlich gewirkt hat, wie wir dies, natürlich nur stellenweise, im „Bundschuh" erkennen. Das Lied Hennings ist beispielsweise mindestens ein Geschwisterkind des Spottliedes „O Zitterbart"! im „Evangelimann", nebenbei scheint bei seiner Geburt auch das „Schusterlied" aus den „Meistersingern" Pate gestanden zu haben. Die heiteren Szenen im „Bundschuh", alle im Anfang zusammengedrängt, erinnern ebenfalls an die parallelen in Kienzls Oper, nur illustriert die Musik bei Kienzl spießbürgerliche Fröhlichkeit, bei Reiter einen die Freude trübenden Galgenhumor oder sittliche Roheit.

Doch wir wollen kein Reminiszenzenjäger sein und lieber untersuchen, was wir Schönes in Reiters Oper finden. Da wären hervorzuheben: Das bereits oben zitierte einfach-melodiöse Lied Hennings, dann ein ganz kleiner dreistimmiger Frauenchor, die Erzählung von der Gefangennahme Ehrengards, das Duett zwischen dieser und Hans. Ein Wort gebührt dem Vorspiel. Für sich allein, als Musikstück, ist es weniger von

Bedeutung, aber ausgezeichnet bereitet es die Stimmung für die Oper vor. Namentlich wirkt das lange vor Schluß festgehaltene D-moll äußerst charakteristisch für den Verlauf der Handlung. Ein melancholisches Synkopen-Motiv, von Oboen, Klarinetten und Fagotten abwechselnd vorgetragen, wird hier aus Piano-Anfängen ins Riesenhafte bis zum „f f f" gesteigert.

An grellen Orchestereffekten mangelt es der Oper keineswegs. Solche bedingen schon die Situationen, die starken Erregungen, in denen sich die Handelnden befinden. Leider sind aber diese Effekte zuweilen etwas abgebraucht wie z. B. der folgende im Vorspiel: Verminderte Septimenakkorde nacheinander in abgehackten Rhythmen von den Bläsern hervorgestoßen; plötzliches Abbrechen — ein wütender Paukensolowirbel bleibt übrig. Jeder Musiker wird sich erinnern, derartiges im „Rheingold" und in der „Walküre" gehört zu haben. Allerdings handelt es sich hier wie dort um Charakterisierung eines Blitzschlages, auch da hat Wagner das Treffendste seinen Nachfolgern weggenommen.

Daß sich Reiter gerne in den schärfsten Modulationen ergeht, wurde bereits angedeutet. Für diesen Umstand ist es bezeichnend, daß er die ganze Oper scheinbar in C-dur schreibt, indem er nämlich jeder Note die Erhöhung oder Erniedrigung vorsetzt. Die Bezeichnung der Tonart am Anfange der Notenzeilen fehlt.

Das Orchester versteht Reiter ganz famos zu behandeln, und wenn er irgendwo originell ist, so ist er's eben hauptsächlich in der Kombination der Instrumente. Er läßt den Instrumentalkörper mit den momentanen Gefühlen der Personen aufschreien und in sich zusammensinken, er weiß der Baßklarinette mystische Töne zu entlocken, die lieblichen des Englischhorn wohl auszunützen.

Mit Ausnahme der kleinen Rollen Hennings, welch letzterem die Erzählung von der Gefangennahme Ehrengards zufällt, enthält die Oper durchaus schwierige und leider auch undankbare Partien. Es gehören Künstler wie Schmedes (Hans), Frau Sedlmair (Ulrike), Frl. v. Mildenburg (Ehrengard) dazu, um den Aufgaben im vollsten Maße gerecht zu werden.

Ich glaube, daß Sänger, welche mit dem Nibelungenstil nicht vertraut sind, die drei genannten Partien gar nicht, oder durchaus unbefriedigend zu bewältigen imstande wären.

Die Aufführung unter Mahlers Leitung war eine glanzvolle. Das Orchester nahm die Hindernisse mit gewohnter Leichtigkeit, Solisten und Chöre leisteten ihr Möglichstes. Deshalb hatte die Oper auch einen bedeutenden Erfolg. Am Schlusse mußten Reiter und sein Bundesgenosse Morold oftmals vor der Rampe erscheinen und das Publikum wurde des Hervorrufens nicht müde.

Wenn diese Bauerngerichtsszene auch an anderen Orten ein so aufmerksames und dankbares Auditorium findet, wie in Wien, dann kann der Herr Lehrer seine Schulgeige bald an den Nagel hängen und mit Polihymnia lebenslänglich einen „Bundschuh" gründen.

Josef Reiters Requiem.

(Manuskript-Aufführung im 2. Konzert der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien im großen Musikvereinssaale am 30. Jänner 1904.)

„Josef Reiter, ein Sohn des Komponisten Franz Reiter, geboren am 19. Jänner 1862 in Braunau in Oberösterreich, lebt seit 1886 in Wien und hat bisher Lieder und Balladen für eine Singstimme mit Klavierbegleitung, Männerchöre, Frauenchöre und gemischte Chöre mit und ohne Orchesterbegleitung, Kantaten für Chor, Soli und Orchester, Klavierstücke, sechs Streichquartette, zwei Streichquintette, drei Opern und das Requiem geschaffen".

So las man am Anfange einer Broschüre, die sich „Führer durch das Requiem von Josef Reiter" betitelt und die den Besuchern des 2. Gesellschaftskonzertes beim Eintritt in den Saal zum Kaufe angeboten wurde. Josef Reiter hat im verhältnismäßig jugendlichen Alter in Wien bereits eine stattliche Gemeinde um seine Persönlichkeit versammelt, die sich „Reiterbund" nennt, überdies zählt der mitgliederreiche Hietzinger Chorverein, dessen Dirigent Reiter ist, zu seinen getreuen Anhängern, die ihm den dornigen Weg der Komponistenlaufbahn zu ebnen bestrebt sind.[1]) Ob Reiter wirklich eine der-

[1]) Im Jahre 1908 erhielt Reiter einen Ruf nach Salzburg, dem er auch Folge leistete. Er wirkt dort als Direktor und Konzertleiter des „Mozarteums".

artig spontane Anteilnahme an seinem Schaffen, ja man könnte schon sagen: diesen Kultus seiner Persönlichkeit verdient, kann ich nicht mit Sicherheit entscheiden, da ich nur wenige seiner Kompositionen kenne. In seinen Hauptwerken, dem „Bundschuh" und dem „Requiem", lernte ich in Reiter ein ins Große strebendes Talent, aber einen nicht immer geschmackvollen Musiker kennen. Bezüglich des zweiten Teiles obigen Satzes bildet indessen seine „Herakles"-Bearbeitung eine Ausnahme. Reiter hat dieses Oratorium Händels zwar in sehr moderner, aber durchaus ästhetisch befriedigender Art für den heutigen Konzertsaal eingerichtet und völlig neuzeitlich instrumentiert.

So einheitlich modern nun Reiter die Instrumentation im „Herakles" durchgeführt hat, so sehr fehlt in seinem neuesten und jedenfalls bedeutendsten Werke, dem Requiem, die Einheitlichkeit des Stiles. Was nützt es, wenn der Komponist am Schlusse des Requiems Themen aus dem Tuba mirum verwendet, um so einheitlich zu wirken, wenn er aber im Verlaufe der einzelnen Nummern öfters mitten in einem Satze abbricht, um nun etwas ganz Unerwartetes zu bringen? Stilschwankungen kann man auch in seinem „Bundschuh" wahrnehmen; allein dort rechtfertigen die bewegten Szenen und bunten dramatischen Situationen ein Umschlagen des ernsten Stiles in einfachere, ja volkstümliche Rhythmen und Weisen vollkommen. In der erhabenen Kirchenkomposition werden aber diese Stilschwankungen zu einer Versündigung an dem hohen gewaltigen Geiste der mittelalterlichen Dichtung.

Reiters Bundesgenosse und Librettist des „Bundschuh", Max Morold, hat sich bei der Abfassung des oberwähnten Requiemführers alle Mühe gegeben, für die Komposition Stimmung zu machen, die Ab-

sichten und Ziele ihres Schöpfers klarzulegen und mit Hilfe von Notenbeispielen die Hauptmomente des Werkes auch in theoretischer Hinsicht zu enthüllen. Es kam, wie Morold versichert, dem Tondichter hauptsächlich darauf an, „den poetischen Inhalt des Textes wirklich auszuschöpfen und die ganze psychologische Entwicklung, die im Texte gegeben ist, musikalisch darzustellen".

Dieses Ziel ist gewiß schön und durchaus lobenswert, aber der Komponist hat es meines Erachtens nur mit Preisgabe eines befriedigend wirkenden Ganzen erreicht. Groß gedacht und stellenweise tief empfunden kann man Reiters Requiem gewiß nennen, allein es fehlt, wie bereits angedeutet, die Einheitlichkeit des Stiles und die Geschlossenheit der einzelnen Tonbilder. In dem Bestreben, den poetischen Inhalt möglichst getreu wiederzugeben, klammert sich Reiter allzufest an das Wort und da der Sinn der Worte im Requiem oft rasch zwischen Erhabenem und Alltäglichem schwankt, so ist es sehr begreiflich, daß wir in der Komposition neben Stellen von wahrhafter Tiefe und Größe auch belanglose und in der Auffassung nahezu übertrieben-schlichte antreffen.

Wunderbar setzt die Tondichtung in F-moll ein. Gehaltene, weihevolle Akkorde der Holzbläser in der Mittellage, mit überaus fein- und wohlklingenden Vorhalten über pizzikierten Bässen: „Requiem aeternam". Eine düstere, aber herrliche Stimmung! Leider wird sie nur kurz festgehalten und geht bald in etwas gesucht klingenden Modulationswendungen unter. In dem bald folgenden „Kyrie" aber begegnen wir einer jener Stilwidrigkeiten, die wir einem Komponisten von so umfassender musikalischer Bildung, wie sie Reiter besitzt, nicht zugemutet hätten. Auf einem ausgehaltenen

F der Kontrabässe läßt er das Kyrie eleison von vier Sopran und eben sovielen Altstimmen in einem geradezu heiter klingendem zweistimmigen Satze vortragen, der einen so einfachen Charakter trägt, daß man plötzlich statt eines modernen Requiem eine Schulmeistermesse vom Ende des 18. Jahrhunderts zu hören glaubt. Morold nennt diese Stelle „tröstlich und volkstümlich“. Diese Prädikate sind vollkommen richtig, aber just in einem ernst und großzügig angelegten Requiem ein derartiges Kyrie anzubringen, ist eine höchst auffallende Stilwidrigkeit, ein Salto mortale vom Erhabenen ins Lächerliche! Nachdem der Chor die Bitte um ewige Ruhe in der düstersten Stimmung vortrug, hat ein plötzliches Umschlagen dieser Stimmung bei der Bitte: „Herr, erbarme dich unser“ nicht die mindeste psychologische Berechtigung.

Berlioz spottete darüber, daß Mozart das Kyrie seiner Totenmesse in Form einer strengen Fuge behandelt hat und nennt es eine groteske Musik. Was ist nun grotesker? Wenn der alte Komponist seine Kyrie als ringendes Bitten um Erbarmen auffaßt, oder wenn der sich titanenhaft gebende moderne Tonkünstler bei dieser Stelle förmlich zum Kinde wird? Die erste Nummer von Reiters Requiem erhält durch dieses Kyrie — bildlich gesprochen — die Gestalt eines düsteren Mannes, mit der Hand einer zarten Jungfrau. — Mit Absicht habe ich etwas länger als vielleicht nötig erscheint, bei dieser Stelle verweilt. Sie soll nur als Beispiel, als Beleg für die Behauptung dienen, daß es dem Requiem Reiters vor allem an Stileinheit mangelt.

Daß einen so phantasivollen und immer dramatisch empfindenden Komponisten wie Reiter die Schrecken des jüngsten Gerichtes zu gewaltigen Tonbildern anregen mußten, ließ sich wohl vorhersehen. Aber er gibt uns,

obzwar er das „Dies irae“ bis zum Amen des „Lacrimosa“ in einem Zuge durchkomponiert, kein vollständiges Bild, sondern nur Stücke eines solchen. In Bezug auf Anwendung der Effektmittel, die in dieser Nummer leicht ins Maßlose getrieben wird, bleibt Reiter indessen verhältnismäßig bescheiden. Daß er in das „Dies irae“, bei dessen Beginn sich die Singstimmen allerdings genugsam in Dissonanzen ergehen, plötzlich in einem Nebenraume, wie aus der Ferne herankommend, erst schwächer, dann stärker, von drei Trompeten und drei Posaunen einen auf alte Kirchentraditionen zurückgreifenden Choral blasen läßt, der endlich von den Blechbläsern im Saale mit erschütternder Wucht übernommen wird, ist zwar ein bloßer Stimmungseffekt, der aber hier mit Glück verwertet erscheint und sogar einen Zug ins Geniale aufweist.

Es kann nicht meine Aufgabe sein, an dieser Stelle Reiters Requiem bis ins Einzelne zu zergliedern. Es sei hier nur noch ein Wort über die kontrapunktische Arbeit gestattet.

Im Gegensatz zu anderen hochmodernen Komponisten geht Reiter kanonischen und Fugensätzen nicht aus dem Wege, behandelt aber diese höheren Formen des Kontrapunktes in einer ganz freien und zuweilen seltsamen Weise. Auch benützt er die Fuge mehr als momentanes Steigerungsmittel. Eine eigentlich durchgearbeitete in sich selbst gesteigerte und zu einem Höhepunkt geführte Fuge finden wir erst auf die Worte „cum sanctis tuis“ im „Agnus Dei“. Durch eine etwas freie Behandlung des liturgischen Textes gelangt Reiter in dieser Nummer zu einem allerdings etwas vulgär klingenden Effekt, dessen Anbringung just an dieser Stelle uns aber noch mehr überrascht, als das furchtbare Gebrülle der Posaunen und Tuben an und

für sich. In der Erfindung der Fugenthemen ist Reiter nicht immer gleich glücklich. Immerhin sind sie aber sangbarer und melodischer als die Solopartien, deren Existenzberechtigung zuweilen in Frage gestellt werden könnte.

Im Ganzen ist die Aufführung des ungemein schwierigen Werkes zu loben. Loewe dirigierte mit außergewöhnlichem Feuer und Schwung, der verstärkte Chor gab sein Bestes, ebenso machten die vier Solisten aus ihren undankbaren Partien was in ihren Kräften stand. Der Komponist hörte sich sein Werk von einer Loge aus an, mußte aber nach jedem Teile am Dirigentenpulte erscheinen. Dieser Erfolg ist Reiter zu gönnen, denn er wird ihn zu neuem Schaffen anregen. Trotz mancher Absonderlichkeiten ist Reiter doch ein bedeutendes, vor allem aber dramatisches Talent. Mit einiger Beschränkung der oft ins Uebermenschliche getriebenen technischen Schwierigkeiten wird es ihm mit der Zeit gewiß gelingen, diesem hervorstechendsten Zuge seiner Begabung den richtigen Boden zu gewinnen. Reiter besitzt auch Mut, denn der Reihe so gewaltiger Requiem, wie jener von Mozart, Cherubini, Lachner, Berlioz, Kiel, Brahms, Dvorak eines anzufügen, das, wenigstens inbezug auf Großzügigkeit der Anlage, doch in einem Atem mit diesen Schöpfungen genannt werden kann, ist immerhin eine Tat, die auf die weitere Entwicklung des Komponisten gespannt machen muß.

Moderne Kirchenmusik im Wiener Konzertsaale.

Selten hörte man in Wien soviel Kirchenmusik im Konzertsaale wie im Winter 1900/01. Zwei der „Gesellschaftskonzerte" waren vollständig der Aufführung religiöser Tonwerke gewidmet, die Programme der beiden übrigen hatten ebenfalls ein weihevoll-frommes Ansehen.

Den ernsten Reigen eröffnete am 11. November 1900 eine tadellose, glanzvolle Aufführung der Messe in Es-dur von Schubert. Die Kirchenmusik, besonders die Messenkomposition, bildet einen heiklen Punkt im Schaffen unserer Klassiker.

Aus innerstem religiösem Bedürfnis schuf erst der allgewaltige Beethoven seine beiden unvergleichlichen Messen in C- und D-dur. Gleichzeitig mit ihm half der geniale Franz Schubert die Kirchenmusik von allem Formel- und Schablonenwesen befreien, um sie auf eine reine, dem Inhalte des Textes entsprechende würdige Höhe zu heben.

Schubert kann in vielfacher Hinsicht als ein Vorläufer der modernen Musik gelten. Von den Liedern ganz zu schweigen, in denen er epochemachend auftrat, hat er auch im Klavier- und Kammermusiksatz vorbildlich gewirkt. Hierin ist ebenfalls sein Einfluß bis auf unsere Tage zu verspüren. Ganz besonders macht sich nun dieser moderne Zug bei Schubert in seinen Kirchen-

kompositionen bemerkbar. Schon in seiner ersten Messe (F-dur) beschreitet er eigene Pfade, sucht er den liturgischen Text in einer Weise zu beseelen, wie dies vor ihm noch niemand getan. Ganz besonders gelang ihm diese durchgeistigte Auffassung in der herrlichen Es-dur-Messe, die wir im November unter Loewes Leitung hörten. Das Werk, in den Zwanzigerjahren geschrieben, schlummerte unbeachtet als Manuskript in irgend einem Winkel Wiens, bis endlich Johannes Brahms, der mit Vorliebe Schubert'schen Spuren folgte, den Schatz entdeckte und hob. Es würde dem Leser wenig nützen, wollte ich hier eine Analyse des Werkes geben. Worte können nicht die Klangschönheiten, die großartigen Steigerungen, die musterhaft figurierten Sätze ersetzen; so etwas muß man hören. Allerdings kommt man nicht leicht in diese Lage, aber wer zu hören versteht, der wird schon bei Durchsicht des bei Breitkopf und Härtel erschienenen Klavierauszuges einen großen Genuß haben.

Im zweiten Gesellschaftskonzerte wurde Anton Bruckners 150. Psalm für Sopransolo, Chor und Orchester aufgeführt. Das Werk war ursprünglich zur Feier der Eröffnung der internationalen Ausstellung für Musik und Theaterwesen (1892) bestimmt, wurde aber nicht rechtzeitig fertig. Im November 1892 ward es im Gesellschaftskonzerte unter Gericke's Leitung zum erstenmale aufgeführt und gelangte erst wieder am 20. Jänner 1901 zur Wiederholung. Der Psalm beginnt kräftig in C-dur und es hat den Anschein, als wollte der modulationsreiche Bruckner einmal hübsch bei der Stange bleiben. Allein es kommt bald anders. Nach etwa 30 Takten schweift er schon in den entlegensten Tonregionen und ist mehr Rhapsode als Kirchenkomponist. Erst die Schlußfuge, auf dieselben Worte wie Mendelssohn's Schlußsatz der Lobgesang-Symphonie

„Alles, was Odem hat, lobe den Herrn", bringt wieder Form in die beunruhigten Massen. Ist aber das Fugenthema bei Mendelssohn melodiös, prägnant, und eignet es sich daher wunderbar zur Durch- und Engführung, so besitzt dasjenige Bruckners eher die umgekehrten Eigenschaften. Es gehört ein Meister des modernen Kontrapunktes dazu, wie es eben Bruckner war, um dieses sprunghafte unsangbare Fugenthema gelehrt und dabei doch klangvoll zu Ende zu führen.

Das nächste Gesellschaftskonzert wurde ebenfalls mit einem Psalm eröffnet. Diesmal war es der 116. und ist für dreistimmigen Frauenchor, mit Orchester und Orgel, von Franz Schrecker, einem Abiturienten der Wiener Kompositionsschule, 1900 vertont. Der noch sehr junge Künstler hat die lobenswerte Eigenschaft, jedem gesuchten Effekte aus dem Wege zu gehen. Er bildet sein Werk lieber nach dem Muster eines Bewährten, und dieser heißt im vorliegenden Falle Mendelssohn. Ich will damit nicht gesagt haben, daß er von diesem Meister etwa Themen geliehen oder ihn sklavisch nachgeahmt habe; aber man merkt der Komposition an, daß sich ihr Schöpfer viel mit Mendelssohn's Partituren beschäftigt haben muß. Dadurch, daß Schrecker als Chor nur drei Frauenstimmen verwendet, erschwert er sich die Wirkung insoferne, als er sich der Abwechslung mit Männerstimmen beraubt. Aber die Gefahr der Eintönigkeit, welche in diesem Verzicht liegt, hat er gut umschifft. Zum Schlusse zeigt der ehrlich Strebende, daß er etwas gelernt hat, in Form einer dreistimmigen, sehr wohlklingenden ungezwungenen und gut gesteigerten Fuge. Schrecker wurde mehrmals gerufen. Er verdient diesen Erfolg, denn er bildet zu den übrigen jungen Komponisten der Gegenwart eine wohltuende Ausnahme, da er solid und ohne Originalitätshascherei arbeitet.

Provinzvereinen kann Schreckers 116. Psalm, nachdem er vom Wiener Konservatorium preisgekrönt wurde und vor dem hiesigen Publikum die Feuerprobe gut bestand, bestens empfohlen werden.

Zur Erinnerung an Giuseppe Verdi wurde dann der erste Satz aus dessen eigenartigem Requiem (mit Ausnahme der Soli) vollendet zu Gehör gebracht.

Mit herzlicher Freude kann ich nun berichten, daß es dem überaus tüchtigen Domkapellmeister von Olmütz, Josef Nešvera gelungen ist, sich mit einem seiner bedeutendsten Chorwerke den Einlaß in den Wiener Konzertsaal zu erringen. Am 28. Februar wurde unter seiner Leitung das „De profundis" im großen Musikvereinssaale aufgeführt. Jenes Konzert, dessen erste Abteilung es bildete, war ein Wohltätigkeitsunternehmen mit klerikalem Hintergrunde. Bei der sich gegenwärtig namentlich in Wiens kunstsinnigen Kreisen geltend machenden antiluegerischen Strömung konnte es nicht Wunder nehmen, wenn diese für den Erfolg eines Werkes wichtigen Kreise wenigstens teilweise der Veranstaltung ferne blieben. Man sollte nun meinen, daß dafür die Christlich-Sozialen den Konzertsaal füllten. Ja, mit diesen Herrschaften ist es eine eigene Sache. Sie mögen ja recht fromm und gottesfürchtig sein, aber eine wahrhaft ernste, erhebende Musik scheint ihnen schwer verdaulich. Viel eher hätte man sie mit den „Grinzingern" in den Konzertsaal gelockt. So sah sich nun Nešvera in Wien einem ganz exzeptionellen, aus allen Gesellschaftskreisen gebildeten Publikum gegenüber gestellt, welches offenbar der Ansicht des Dichters huldigte, der da sagt: „Der Künstler steht auf einer höheren Warte, als auf der Zinne der Partei." Auch die Kräfte, die Nešvera zur Verfügung gestellt wurden, waren gemischt. An diesen krankte die Aufführung. Man merkte es,

daß dieser Chor nicht zusammengesungen, dieses Orchester nicht eingespielt ist. Ueberdies waren die Träger der Solopartien, mit Ausnahme des Tenors und der plötzlich eingesprungenen Altistin, von musikalisch schwächlicher Konstitution. Unter diesen Umständen hatte das Werk schwer zu leiden, errang aber trotzdem bei dem zahlreich erschienenen Publikum einen Erfolg. Die Komposition verdient ihn, und man könnte ihrem Schöpfer nur wünschen, daß es ihm gelingen möge, sein „De profundis" in einem Gesellschaftskonzerte und mit bedeutenden Solokräften besetzt, zur Aufführung zu bringen. Wohl gehören ein ernstes Musikverständnis und vornehmlich ein stark entwickelter Sinn für jenen düster-religiösen Musikstil, unter dessen Zeichen beispielsweise die Requiem in C- und D-moll von Cherubini stehen, dazu, um Nesveras Trauerpsalm mit Verständnis zu genießen. Stücke, wie das liebliche, etwas an Schumann gemahnende Sopransolo der 2. Nummer, oder die sich aus einem spannenden Orgelpunkt auf G losringende Fuge des letzten Teiles, mit dem, ohne jede Originalitätssucht mit bewährten Hausmitteln, den Naturtönen der Blechbläser arbeitenden Codasatz, können ihre Wirkung auf naive Hörer nicht verfehlen.[1])

Nun aber dürfte ich genug von Kirchenmusik gesprochen haben und möchte nun zur Abwechslung am Schlusse meines Berichtes noch einer musikalischen Kuriosität Erwähnung tun, eines Gebildes, das sich selbst nicht näher legitimiert, sondern nur den Titel führt: „Das klagende Lied" von Gustav Mahler. Textlich eine Ballade, kann man es musikalisch eine Kantate nennen. In Wahrheit ist's eine Oper ohne Kostüme und Dekorationen, mit nervenerschütternden orchestralen Gewalttaten durchwürzt. Mahler ist jedenfalls

[1]) Klavierauszug bei Novello, Eber and Comp. in London.

einer der genialsten Dirigenten der Gegenwart. Wer jemals Gelegenheit hatte, ihn am Dirigentenpulte zu beobachten, dem wird er den Eindruck einer mächtigen Individualität hervorgerufen haben. Auch als Komponist kann man ihm diese nicht absprechen, aber er hat sie sich auf Kosten der musikalischen Schönheit erworben. Mahler soll zu jenen Tondichtern gehören, die da sagen: „Wir komponieren nicht für die Gegenwart, sondern für künftige Generationen."

Ich für meinen Teil muß offen bekennen, daß mein „cortisches Organ" noch nicht fähig ist, Klangwirkungen, wie sie im klagenden Lied erscheinen, mit Wohlgefallen aufzunehmen. Vielleicht hat Mahler recht. Vielleicht werden künftige Generationen anders geartete Ohren besitzen. Die Menschheit machte ja auch in dieser Beziehung schon die wunderlichsten Stadien durch. Im frühen Mittelalter sang man ja bekanntlich in Quarten- und Quintenparallelen und empfand das jedenfalls als schön. Nun, kurz und gut, ich muß nochmals bedauernd bekennen, daß ich Herrn Mahlers bizzare Harmoniefolgen noch nicht zu begreifen in der Lage bin. „Das klagende Lied" hat der Komponist auch textlich selbst bearbeitet, und zwar, wie bereits angedeutet, in Form einer Ballade, die den Stoff des bekannten Märchens „Vom singenden Knochen" behandelt. Zwölf schlichte Strophen, in volkstümlichen Rhythmen.

Dazu beansprucht Mahler (durch eine Stunde) einen Riesenchor, fünf Solisten und ein durch einen Bläserchor verstärktes Monstreorchester. Wozu zur Behandlung dieses einfachen Textes fünf Solisten und ein solcher Apparat nötig waren, ist mir unbegreiflich. Die Solisten singen nie zusammen. Einmal läßt der Sopran ein paar Töne hören, dann wieder der Tenor eine kurze Phrase vernehmen, immer dort in die Be-

gleitung eintretend, wo man's am wenigsten erwartet. In diese Begleitung! Das ist des Pudels Kern! Sie führt immer das große Wort, sie illustriert in einer ganz unerhörten Weise. Wenn Mahler die Chormassen dazu losläßt, dann wehe! Am Anfang des zweiten Teiles wird beispielsweise ein Hochzeitsfest geschildert. Gegen diese Hochzeitsmusik ist der Walkürenritt ein harmloses Gesäusel! Das Instrumentenheer, das er da ins Treffen führt, dürfte er nur in sehr großen Städten zusammenbekommen. Die Blechbläser allein sind der Zahl nach schon so stark, wie ein ganzes Provinzorchester. Dazu kommen aber noch die verstärkten Holzbläser und ein separates (in einem Nebensaal aufgestelltes) Blasorchester. Den Effekt mit diesem letztern treibt Mahler auf die Spitze. Nachdem er die Chormassen in fürchterlichen Aufschreien, bei tosendster Orchesterbegleitung, in einer Dissonanz plötzlich abbrechen läßt, fällt im Nebensaal der Bläserchor quickend ein: „O Leide, weh, o Leide!" könnte man mit dem Refrain des „klagenden Liedes" sagen.

Es gibt indessen auch schöne Stellen in der Komposition. Es sind jene, wo Mahler Maß hält und die durch den Sinn der Worte in uns erwachten Empfindungen musikalisch nicht ins Fratzenhafte verzerrt. Ueberdies findet sich ein wirklich originelles Motiv gleich in der Einleitung. Und dieses wird merkwürdigerweise lediglich vom Streichorchester, also ohne jede raffinierte Instrumentenkombination vorgetragen.

Das Wiener Publikum vergöttert Mahler als Direktor der Hofoper. Es hat dieses Plus von Sympathie auch in den Konzertsaal mitgebracht und auf den Komponisten übertragen; es hat ihm stürmische Ovationen gebracht. Ich weiß nicht, haben nur die Kritiker so harte Ohren (in allen Wiener Blättern lobte

die Komposition meines Wissens nur Einer) oder ist das gegenwärtige Wiener Publikum wirklich schon jenes, für das Mahler angeblich komponiert? Dieses Publikum ist zuweilen ein Rätsel! Im vorliegenden Falle aber ist die Lösung für den Sehenden nicht schwer zu finden. Sie liegt in der Persönlichkeit Mahlers. Der Beifall galt dem Künstler, dem Dirigenten; kaum seinem Werke. Hoffentlich ist Mahler ebenfalls sehend und läßt sich nicht irre machen.



„Zaide" von Mozart.

Alljährlich zum Namensfeste des Kaisers überrascht Direktor Mahler das Publikum der Hofoper zwar mit keiner Neuheit, wohl aber mit der Auffrischung irgend eines älteren Werkes. Vor zwei Jahren ließ er an diesem Tage „Cosi fan tutte" zum erstenmale auf der Drehscheibe über die Bühne wandeln, im Vorjahre tauchten Nicolai's „Lustige Weiber" völlig neu inszeniert wieder im Spielplan auf, heuer aber bot er einen Leckerbissen für musikalische Feinschmecker, die zweiaktige Oper „Zaide" von Mozart.

Bereits zweimal wurde schon von Reichsdeutschen der Versuch gemacht, diese Jugendpartitur Mozarts dem staubigen Archiv zu entreißen und ihr warmes Bühnenleben einzuhauchen. Beide Versuche scheiterten an der musikalischen und poetischen Schwäche der Bearbeiter. Es muß indessen zugestanden werden, daß die „Zaide" bühnenfähig und dem heutigen Geschmacke anpassend zu machen durchaus kein kleines Stück Arbeit war, besonders dann, wenn man dem Werke nicht in barbarisch pietätloser Weise mit Kürzungen und Hinzufügungen an den Leib rücken wollte.

Dem neuesten Bearbeiter, Dr. Robert Hirschfeld, der schon so manches Kleinod aus dem Opernschatze unserer klassischen Periode gehoben hat, ist auch diesmal der Griff gelungen. „Zaide" wurde durch ihn wirklich bühnenfähig gemacht und könnte nun in

der neuen Gestalt den Weg über die deutschen Bretter antreten — falls das Publikum ein anderes wäre. Solange indessen dieses Publikum nicht müde wird, unserer heutigen seichten Operette Beifall zu klatschen, dürfte es für diese „ernste Operette", wie der Originaltitel lautet, nur ein gelangweiltes Nasenrümpfen übrig haben. Kümmern wir uns indessen nicht um den verdorbenen Geschmack der Menge, sondern sehen wir uns lieber Mozarts Werk und die Anteilnahme des neuen Bearbeiters an demselben etwas näher an.

Die Oper „Zaide" stammt aus der letzten Zeit des Aufenthalts Mozarts in Salzburg (1780) und ist hart vor dem Idomeneo geschrieben. Aufgeführt wurde sie zu Lebzeiten Mozarts niemals und daran war nicht nur der elende Text des Salzburger Hoftrompeters Schachtner Schuld, sondern auch in gewissem Sinne Mozart selbst, d. h. seine musikalische Entwicklung. Den Idomeneo in München auf die Bühne zu bringen, hielt Mozart so in Atem, daß er „Zaide" darüber völlig vergaß und als er 1781 nach Wien übersiedelt war, arbeitete er mit voller Kraft an der „Entführung aus dem Serail". Was diese komische Oper für ihre Zeit war, wie mächtig sie in das ganze Opernleben eingriff, wird uns völlig klar, wenn wir den Stimmen der Zeitgenossen nachspüren und uns überdies noch die Mühe nehmen, gleichzeitig entstandene Singspiele anderer Komponisten mit Mozarts Partitur zu vergleichen. Die „Entführung" stellte alles in den Schatten. Was neben ihr an Opern auftauchte, konnte nur mühsam einige Jahre das Dasein fristen, um dann für immer zu verschwinden. Den Vergleich mit ihr hielt auch „Zaide" nicht aus. Mozart mochte erkennen, daß er sich da selbst übertroffen habe und dachte weiter nicht mehr an die zu Salzburg geschriebene „ernste Operette".

Und dennoch hatte er auch an „Zaide“ mit voller Liebe und Hingabe gearbeitet und schon hier seine große Kunst gezeigt, einen elenden Text in wunderbarer Weise zu beseelen. Besonders der erste Akt (Hirschfeld hat hier die Reihenfolge der Nummern genau eingehalten) weist ein so echt Mozart'sches Gepräge auf, daß jeder Musiker sofort auf diesen Meister raten würde, falls er nicht wüßte, von wem „Zaide“ herrührt.

Gleich Zaidens erste Arie zeigt solch' eine Formschönheit der melodischen Linien, daß sie in jeder Meisteroper Mozarts einen hervorragenden Platz einnehmen würde. Dasselbe gilt auch von dem prächtigen Quartett mit dem die Originalpartitur schließt. Nicht nur die Singstimmen mit ihren canonischen Einsätzen sind hier meisterlich behandelt, sondern auch das Orchester, in welchem, wie sich Otto Jahn ausdrückt, „ein überaus reges Leben herrscht.“ Im zweiten Akt hat Hirschfeld einige Arien geopfert. Nur zum Besten des Werkes, denn sie sind der Form nach zu zopfig und im Inhalt keineswegs bedeutend. Den Glanzpunkt dieses Aktes bildet neben dem Quartett aber jedenfalls die großartig charakterisierende Arie des Dodok, eines schadenfrohen Bösewichts. Der neueste Bearbeiter hat alles getan, um Vergleiche mit der „Entführung“ hintanzuhalten. Er hat zu diesem Zwecke sogar Kostüme und Schauplatz des Originals, das gleich der Entführung in der Türkei spielte, gänzlich umgewandelt. Dodok aber und seine F-dur-Arie sind unbedingt ein Fleisch und Blut mit Osmin und seiner Zornesarie. Der gemeinsame Vater läßt sich nicht verleugnen, da er eben nur Mozart heißen kann.

Der Schluß des Originaltextes war verloren gegangen und Mozart scheint auch die Komposition vor dem zweiten Finale abgebrochen zu haben. An die Be-

arbeiter trat also hier nicht allein die Frage heran, wie die Oper dramatisch abzuschließen wäre, sondern auch musikalisch. André in Offenbach, einer der früheren „Bühnenretter" der „Zaide", hat kühn einen eigenen Schluß hinzu komponiert. Meines Erachtens ist dies eine Geschmacklosigkeit sondergleichen und überdies eine Anmaßung, die nur durch Naivetät entschuldbar ist. Hirschfeld hat nun hier — jedenfalls das Beste gefunden. Er erinnerte sich, daß Mozart ein Jahr vor der Komposition der „Zaide" zu einem verschollenen Trauerspiel „König Thamos" von Freiherr v. Gebler, Zwischenaktmusik und Chöre geschrieben hatte. Diese Chöre mit ihrer weihevollen Stimmung, mit dem Ausdruck erhebender Bitte, paßten nun völlig zum Abschluß jener Handlung, die Hirschfeld der „Zaide" gegeben. Die Situation ist nach dem Quartett kritisch. Zaide und ihr Geliebter sind bei dem Herrscher der barbarischen Insel, wohin sie verschlagen wurden, durch einen Fluchtversuch in Ungnade gefallen, und der Jüngling soll zum Tode geführt werden. Durch ein furchtbares Unwetter, welches das Volk im Tiefsten erschüttert und auch auf den Tyrannen einen mächtigen Eindruck macht, wird dieser zur Milde gestimmt. Er schenkt den Flüchtigen das Leben und die Freiheit. Der Schluß erinnert zwar etwas an den Deus ex machina der Griechen; es dürfte indessen schwierig sein, eine bessere und auch dem musikalischen Bedürfnis gerecht werdende Lösung zu finden. Was Hirschfeld aus der Musik zu „König Thamos" in die „Zaide" herübergenommen hat, gehört übrigens zu dem Schönsten dieser Gelegenheitskomposition und ist es jedenfalls wert, der Vergessenheit entrissen zu werden. In der erhabenen Ansprache des Oberpriesters (D-moll, Andante maestoso) kündigt sich z. B. ganz leise, aber doch merkbar, schon der steinerne

Gast an, mit seinen ehernen Akkorden aus einer anderen Welt. Da die Instrumentation der „Zaide" eine recht bescheidene genannt werden muß (neben dem Streichorchester nur 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Hörner) so wirken in der Schlußszene die hinzutretenden 2 Trompeten, 3 Posaunen und Pauken ganz gewaltig erhebend. Es war eine genußreiche Stunde, die wir am 4. Oktober 1902 in der Wiener Hofoper erlebten und nicht nur genuß-, sondern auch lehrreich, denn sie bot uns ein selten klares Bild der Entwicklung eines Meisters, gerade in jenem Augenblicke, wo in seinem Geiste die Flammen des Genies zu lodern beginnen.

So errang denn ein 24jähriger, nun aber eigentlich schon 122jähriger Mozart wieder einmal einen vollständigen Sieg. Welchem von unseren heutigen Komponisten wird dieses Schicksal im 3. Jahrtausend beschieden sein?!



„Pique-Dame“.

Noch kein Direktor der Wiener Hofoper geizte so mit Premieren wie Herr Gustav Mahler. Mögen ihm viele deshalb auch gram sein, ich für meine Person kann seine Repertoirebildung begreifen, denn die Seltenheit der Erstaufführungen gründet bei dem Direktor der Hofoper nicht in Sparsamkeit oder gar Bequemlichkeit, sondern hat ihre Ursache hauptsächlich in dem erschreckenden Mangel an guten Opern. Seit Humperdincks „Hänsel und Gretel“ und Kienzls „Evangelimann“ tauchte keine Oper mehr auf, welche sich ein oder gar mehrere Jahre auf dem Spielplan hätte halten können. Mahler ist es daher nicht zu verargen, wenn er sein Repertoire aus bewährten älteren Opern zusammensetzt. Leider sieht er sich aber auch da genötigt, bei fremden Nationen Anleihen zu machen, da ihn die deutschen Komponisten in den letzten Jahren teils ganz im Stiche ließen, teils aber Werke lieferten, die den Anforderungen einer erstklassigen Bühne nicht entsprachen. Eine seltsame Ausnahme bildet aber Josef Reiter, der Komponist des „Bundschuh“. Wie verlautet, soll er der Direktion der Oper ein Werk vorgelegt haben, das sich zwar als gut erwies, den Sängern aber derartige Schwierigkeiten bietet, daß diese selbst das künstlerisch hochstehende Personal der Wiener Hofoper nicht zu bewältigen vermag. In Anbetracht dieser mißlichen Umstände ließ denn Mahler in dieser Saison

einem liebenswürdigen Wiederbelebungsversuch einer halbverschollenen Mozartoper die Erstaufführung der dreiaktigen Oper „Pique-Dame“ von Peter Tschaikowsky, dem leider zu früh verstorbenen ausgezeichneten Symphoniker, folgen. Ausdrücklich betone ich das Wort Symphoniker, denn daß Tschaikowsky ein solcher in erster Linie war, haben die dramatischen Mängel in seiner „Pique-Dame“ wieder deutlich gezeigt.

Freilich hat in dieser Oper auch das Textbuch ob seines epischen Charakters den Dramatiker nicht sonderlich unterstützt. Des Komponisten Bruder, Modest, hat eine Novelle des russischen Schriftstellers Puschkin verdüstert und zu einem Libretto umgeschmiedet, das ob seiner grauenerregenden, spukhaften Momente einem E. T. A. Hoffmann alle Ehre machen würde.

Hermann, ein junger russischer Offizier, liebt leidenschaftlich die Enkeltochter einer alten Gräfin, kann sie aber seiner Armut wegen nicht heimführen. Seine Leidenschaft steigert sich fast zum Wahnsinn, als sich Lisa, dies der Name des Mädchens, mit dem Fürsten Jeletzky verlobt. Die uralte Gräfin ist eine geheimnisvolle Person, von der man sich erzählt, daß sie drei Karten nennen könne, die Jedermann zu seinem Glücke zu verhelfen vermögen. Darauf stützt nun Hermann seinen Plan. Zur Nachtzeit dringt er in das Schlafgemach der alten Dame, die eben im Nachtgewande in einem Lehnstuhl sitzt und in Form eines träumerischen Liedes allerlei Jugenderinnerungen auffrischt. Die Gräfin erschrickt, als sie sich plötzlich Hermann gegenübersieht und ist keines Wortes mächtig. In stürmischer Weise bringt er ihr die Bitte vor, sie möge ihm die drei glückbringenden Karten nennen; da sie noch immer zögert, zieht er einen Revolver hervor. Durch den Schreck erleidet die Gräfin einen Schlaganfall, dem sie

augenblicklich erliegt. Die herbeieilende Lisa hält Hermann, den sie bereits liebt, für den Mörder der Alten und weist ihm die Türe. — Der Beginn des dritten Aktes (fünftes Bild) gestaltet sich grauenvoll. Hermann sitzt in seiner Kasernenstube und liest bei einer ärmlichen Leuchte einen Brief Lisas. Sie hat ihm vergeben, sie glaubt ihm, daß er den Tod der Gräfin nicht gewollt habe und sei entschlossen, ihm um Mitternacht am Newaquai zu begegnen. Hermann wird nun von den gräßlichsten Wahnvorstellungen heimgesucht. Draußen tobt der Wintersturm um das Haus und plötzlich vernimmt er aus seinem Heulen die Trauerchöre, die man bei der Bestattung der Gräfin gesungen. Von wahnsinniger Angst getrieben springt er auf und rast im Zimmer umher. Da pocht es dreimal an die Scheiben, das Fenster springt auf und man sieht im Mondlicht eine Gestalt vorüberschweben. Hermann will nun fliehen, ehe er aber die Türe erreicht, tritt durch diese die Gestalt der toten Gräfin ins Zimmer. Sie hat im Grabe keine Ruhe gefunden. Sie muß ihm die drei Karten nennen: Drei, Sieben, Aß.

Das folgende Bild spielt am Kanalufer. Lisa erwartet Hermann. Doch als dieser endlich kommt, erkennt sie zu ihrem Entsetzen, daß der Geliebte vom Wahnsinn erfaßt wurde. Hermann verstößt sie und Lisa stürzt sich in den Fluß. Im Spielhause angelangt, begibt sich Hermann sofort zur Bank. Auf drei wagt er einen riesigen Einsatz und gewinnt, auf sieben setzt er einen noch höheren. Auch hier ist ihm das Glück günstig, doch als er auf das Aß eine Summe setzt, die alles überbietet, da schlägt er statt der gewetteten Karte die Pique-Dame auf. In demselben Augenblick erscheint, natürlich nur für ihn sichtbar, an der Stelle des Spielhalters der Geist der

Gräfin. Hermann zieht sein Messer heraus und ersticht sich.

Dem Komponisten mögen viele dieser Szenen auf den ersten Blick zur musikalischen Illustration ungemein verlockend erschienen sein. Bei der Ausführung verließ ihn aber zuweilen doch die dramatische Kraft, und er mußte sich in das Gebiet des Sprechgesanges retten. Insbesondere das erste Bild leidet unter der Fülle des Textes, und Tschaikowsky mag froh gewesen sein, als er diese langatmigen Erzählungen endlich musikalisch, d. h. zumeist rezitativisch, bewältigt hatte. Von dem durchaus düsteren Hintergrunde der übrigen Bilder hebt sich nur noch das dritte in wahrhaft erquickenden, glanzvollen Farben ab. Ein Rococo-Ballfest gab hier dem Komponisten Gelegenheit, seine Sympathien für die Tondichter vom Ende des 18. Jahrhunderts zu bekunden und in einer idyllischen Schäferszene feiert er speziell Mozart in unverhohlenster Weise. Auch die Ansprache des Fürsten in demselben und der verzweifelte Ausbruch Lisas im sechsten Bilde gehören zu den musikalisch gelungensten Nummern der Oper. Im allgemeinen ist das Werk aber doch nur für musikalische Feinschmecker berechnet und insbesondere die Orchestrierung eines eingehenderen Studiums wert. Die vielen Rezitative weiß der Tondichter durch außerordentliche Charakteristik der Blasinstrumente besonders reizvoll zu gestalten, freilich zieht er aber hier Instrumente herbei, welche ihm nur in einem großen Orchester zur Verfügung stehen. Daß es auch an raffinierten Effekten nicht mangelt, ist bei Tschaikowsky selbstverständlich. Es muß aber zugestanden werden, daß er diesem Raffinement niemals die musikalische Schönheit zum Opfer bringt.

Als echtem modernen Komponisten ist ihm natür-

lich musikalische Charakteristik der Situation die Hauptsache und hiezu bieten die bunten Szenen der Oper reichlich Gelegenheit. Die Musik während der Erscheinung der toten Gräfin ist unbedingt ein Kabinettstück musikalischer Situationsmalerei. Der eintönige Gesang des Geistes unter fortwährender Begleitung der gestopften Hörner wirkt tatsächlich erschütternd. Mit Motiven arbeitet Tschaikowsky wenig, d. h. nämlich mit Leitmotiven. Nur ein einziges tritt aufdringlicher hervor. Es ertönt, so oft von den drei Karten die Rede ist und besteht bloß aus drei kurz herausgestoßenen Tönen der Fagotte, die in dem verminderten Septimenakkord liegen.

Es sei nun schließlich festgestellt, daß „Pique-Dame“ zu jenen Opern gehört, die eigentlich doch „jedem etwas bringen“. Ist die Musik auch, wie bereits gesagt, nur für feinere Kenner berechnet, so kann sich doch auch der wenig Musikalische an der glänzenden Ausstattung, welches Mahler dem Werke zuteil werden ließ, erfreuen, anderseits wird aber auch ein Freund düsteren, gespenstischen Kolorits auf seine Rechnung kommen. Dem Musikfreunde sei aber „Pique-Dame“ besonders empfohlen, da das Orchester unter Mahlers Leitung alle Schwierigkeiten sonder Mühe nimmt und die Darsteller mit vollem Können an ihre Riesenaufgaben herantreten.

Weber's „Euryanthe“.

Montag, den 19. Jänner 1903 hat die Direktion der Wiener Hofoper wieder Weber's „Euryanthe“ in den Spielplan aufgenommen. Wie lange sich die Oper halten wird, muß die Zukunft lehren. Nach den bisherigen Erfahrungen kann man ihr kein langes Aufleben prophezeien, aber mit Sicherheit darf man behaupten, daß „Euryanthe“ in gewissen Zeiträumen, etwa nach 10—15 Jahren immer wieder auftauchen und sich für einige Wochen behaupten wird. Jede Operndirektion hält es für ihre Pflicht, Webers größte Oper hin und wieder dem Publikum vorzuführen und im Falle einmal ein Direktor die „Euryanthe“ allzulange im Archiv ruhen ließe, glaube ich, daß er von den wahren Musikfreunden der betreffenden Stadt solange mit Mahnungen bestürmt würde, bis er sich endlich zu einer Aufführung entschließen müßte.

Warum konnte sich nun „Euryanthe“ keine so feste Stellung im Repertoire erobern, wie beispielsweise der „Freischütz“, welcher in keiner Saison fehlen darf? — Diese Frage ist nicht so rasch zu beantworten, denn die Gründe sind zumeist ästhetischer Natur, erfordern daher ein genaues Eingehen auf die Oper selbst und ihre Stellung zu Webers übrigen dramatischen Werken und jenen seiner unmittelbaren Nachfolger.

Am 18. Juni 1821 ging in Preußens Hauptstadt

zur Feier des Jahrestages der Schlacht bei Belle-Alliance der „Freischütz“ zum erstenmale in Szene. Von der Wirkung dieser Oper auf das Publikum kann man sich heute nur noch einen schwachen Begriff machen. Eine Weber-Begeisterung ergriff nicht nur die gebildeten Stände, sondern auch das Volk und alsbald drang der Jubelruf von Berlin ins deutsche Land hinaus: „Deutsche! Wir haben eine Nationaloper!“ — Und alle Theater beeilten sich, den „Freischütz“ auf die Bühne zu bringen, und überall, wo er erschien, schuf er sich neue Freunde und sein Melodienreichtum drang in alle Schichten der Bevölkerung. Die Studenten sangen Kaspars Trinklied, die munteren Mädchen Aennchens Ariette, die sentimentalen Schönen Agathes Gebet, die liebenden Jünglinge: „Jetzt ist wohl ihr Fenster offen“.

Was war es nun im „Freischütz“, das diese Begeisterung wachrief? Es war das spezifisch Deutsche, das in dieser Oper steckt, die naive Romantik, welche in Weber einen Komponisten gefunden hatte, der ihr musikalisch bis in ihre Einzelheiten gerecht zu werden verstand.

Nur wer den Ausruf Richard Wagners am Anfang seines berühmten Berichtes über die Aufführung des „Freischütz“ in Paris (1841) versteht, der wird auch begreifen, was diese Oper jedem Deutschen war und — Gott sei Dank — den meisten wohl heute noch ist. „O mein herrliches, deutsches Vaterland, wie muß ich Dich lieben“, beginnt Wagner, „wie muß ich für dich schwärmen, wäre es nur, weil auf Deinem Boden der „Freischütz“ entstand! Wie muß ich das deutsche Volk lieben, das den „Freischütz“ liebt, das noch heute an die Wunder der naivsten Sage glaubt, das noch heute, im Mannesalter, die süßen geheimnisvollen Schauer empfindet, die in seiner Jugend ihm das Herz durch-

bebten! Ach Du liebenswürdige deutsche Träumerei! Du Schwärmerei vom Walde, vom Abend, von den Sternen, vom Monde, von der Dorfturmglocke, wenn sie sieben Uhr schlägt! Wie ist der glücklich, der euch versteht, der mit euch glauben, fühlen, träumen und schwärmen kann! Wie ist mir wohl, daß ich ein Deutscher bin!" —

Trotz des ungeheuren Erfolges des „Freischütz", der seinen Komponisten mit einem Schlage zu einer Art musikalischen Nationalhelden machte, nagte in Weber ein Gedanke, der ihn seinen Ruhm nicht vollauf genießen ließ. Die Kritik hatte den „Freischütz" zwar nahezu einstimmig im Allgemeinen als ein Werk von kulturgeschichtlicher Bedeutung, im Besonderen als musikalisches Kunstwerk, jedoch nur als ein „Singspiel" bezeichnet. Weber wollte nun beweisen, daß er genug der dramatischen Kraft in sich fühle, um auch eine Oper großen Stiles schaffen zu können und er begann nach einem Textbuche zu fahnden.

Helmine von Chezy, die Enkelin der in der Literaturgeschichte mehr berüchtigt als berühmten Dichterin Louise Karsch, legte ihm eine Reihe von Libretti vor und Webers Wahl fiel auf „Euryanthe".

Die meisten Aesthetiker fanden diese Wahl schier unbegreiflich; wenn man aber Webers musikalische Eigenart in Betracht zieht und die Triumphe, die sie im „Freischütz" gefeiert hatte, jene Eigenart, die in der unvergleichlichen Charakteristik des Romantischen besteht, wird man erklärlich finden, weshalb Weber just nach der „Euryanthe" griff. Ihm erschien dieses Textbuch in seiner größeren Anlage und seiner von Anfang bis zu Ende vollauf gewahrten romantischen Färbung, jedenfalls als eine Art Ergänzung oder Ausgestaltung des „Freischütz". Alles, was dort seine Phantasie ganz be-

sonders angeregt hatte: das Mystische der Erscheinung Kaspars, der geheimnisvolle Kugelguß in der Wolfsschlucht, der ländliche Tanz vor dem Dorfwirtshause, das Leben und Weben im Walde, all das glaubte er hier wiederzufinden und hoffte von diesen Momenten die reichste musikalische Ausbeute. Er hatte sich teilweise doch getäuscht. Wohl fand er auch in „Euryanthe" das Rauschen des Waldes, die Schauer einer düsteren Bergschlucht, nebenbei bot ihm — und dies ist eben die Kompletierung zur Romantik im „Freischütz" — der prunkvolle Hof eines Königs mit seiner Glanzentfaltung, seinen Rittern und hehren Frauen Gelegenheit, ganz neue, glänzendere Töne anschlagen zu dürfen, als dies bei der unter schlichten Waldbewohnern spielenden Oper der Fall war; was aber das Mystische in „Euryanthe" anlangt, das Weber besonders angezogen zu haben scheint, so ist dieses ganz anderer Natur als im „Freischütz" und sogar sehr dazu geeignet, den Wert des Librettos bedeutend zu schmälern.

Einige Aesthetiker (z. B. Schletterer) gehen sogar soweit, die Ursache der Zurücksetzung „Euryanthes" einzig auf Rechnung dieses Mangels im dramatischen Aufbau des Librettos zu setzen. Unbedingt ist dies zu viel gesagt, aber jedenfalls hatte der Komponist unter diesem Fehler wirklich stark zu leiden. Er wurde dadurch veranlaßt, für seine Musik einen Ausdruck zu suchen, welcher ihr den Reiz des Ursprünglichen benahm und ihr den Stempel des mit Anstrengung Errungenen aufdrücken mußte.

Was ist das Mystische im „Freischütz"? Geheime Naturkräfte, die den Menschen unwiderstehlich in ihre Netze locken; ein Bösewicht, der mit diesen Naturkräften, deren sinnlicher Repräsentant Samiel ist, im Bunde steht. Und was ist die aus dem Wirken dieser Kräfte

resultierende tragische Schuld? Ein junger Jäger, aus Furcht, seine Braut zu verlieren, vertraut sich ihnen an. Da ihn sein Glückstern verläßt und Gott nicht mehr hilft, nimmt er zum Bösen seine Zuflucht. Wir haben es hier also mit dem allgemeinen Prinzip des Bösen zu tun, das uns in der Gestalt Samiels, seines Untergebenen Kaspar, und in den dem „wilden Jäger“ dienstbaren Naturkräften entgegentritt. Das ist etwas allgemein Anerkanntes, etwas Volkstümliches wenn man so sagen will. Das Mystische im „Freischütz“ ist also genau dasselbe, wie dasjenige in der Faust- und Hans Heilingsage und anderen deutschen Mythen, die der ganzen Nation lieb und teuer sind, ja es ist ein Stück von diesem deutschen Volke selbst, es ist ein Teil von seinem innersten Wesen. Daher ist das Mystische im „Freischütz“ das ursprüngliche, das naive und Weber ist hiefür der musikalische Ausdruck auf das glücklichste gelungen.

Wie steht es aber bei „Euryanthe“? Hier haftet sich das Mystische an die Intrigue eines Schurkenpaares, das aus verschmähter Liebe ein Bündnis schließt, um sich an Euryanthe und ihrem Adolar zu rächen.

Dies wird nur auf diese Weise möglich, daß die unschuldige Euryanthe an Eglantine das Geheimnis einer Gruft verrät. In dieser Gruft schlummert Emma, die Schwester Adolars, welche aus Verzweiflung über den Tod des von ihr geliebten Ritters Udo Gift aus einem Ring gesogen hat und nun im Grabe nicht eher Ruhe findet, bis die Träne höchsten Leides diesen Ring benetzt. Der Geist Emmas hat Euryanthe und Adolar dieses Geheimnis in einer Mondnacht selbst verraten. Wo liegt da das Mystische? Unbedingt im Subjektiven. Wir finden da nichts, was man, wie im „Freischütz“, die Aeußerung einer Naturkraft, als etwas

allgemein Giltiges ansehen könnte. Den Aufbau einer ganzen Oper auf das ganz persönliche, niemanden interessierende Geheimnis einer Toten zu setzen, um dessentwillen zwei gute, unschuldige Menschen in bitterste Leiden geraten müssen, ist nicht nur undramatisch, sondern auch geklügelt und es kann daher nicht wundernehmen, wenn die Mystik in Webers Euryanthemusik kein so selbstverständliches, so geniales Gepräge trägt, wie im „Freischütz".

Schiller gelangt in seiner bekannten Abhandlung „Ueber naive und sentimentale Dichtung" zu dem Resultate, daß die alten Dichter Natur waren, die neueren Dichter die Natur suchen. Ganz im Sinne dieser Abhandlung ließe sich ein Vergleich zwischen Webers „Freischütz" und „Euryanthe" dahin anstellen, daß das erstgenannte Werk das naive, das letztere ein sentimentales genannt werden muß. Im „Freischütz" ist Webers Musik innig mit der Natur verschmolzen, in der „Euryanthe" sucht der Tondichter nach dem treffendsten Ausdrucke und verfällt gerade durch dieses Suchen nach der Natur in einen stellenweise gekünstelten Stil. Er hatte es in „Euryanthe" eigentlich von Haus aus gleich auf einen solchen abgesehen, denn nicht oft genug konnte er an seine Librettistin die Bitte richten, nur ja recht „verzwickte Versmaße" zu verwenden, auf daß er durch diese Widerhaarigkeiten zu einer originellen Musik angeregt werde.

Nun, dieses Experiment ist Weber wenigstens teilweise gelungen. Was sich an gewissen Stellen der Freischütz-Partitur nur angedeutet findet, das führte er hier vollends aus. Ich meine den dramatisch ungeheuer belebten Ausdruck der Rezitative und die musikalische Charakterisierung der Situationen. Stellen, wie beispielsweise jene, da Lysiart vom Könige mit

den Besitzungen Adolars unter mächtigen Posaunenstößen und dumpfrollendem Paukenwirbel belehnt wird, oder da Eglantine in der Schlußszene vom Wahnsinn erfaßt wird, können heute von einem unserer Modernsten geschrieben sein, nur würden diese wahrscheinlich mit mehr Mitteln eine geringere Wirkung erzielen.

Ueber den Einfluß der „Euryanthe“ auf Wagner und speziell dessen „Lohengrin“ ist seitens der Musikgelehrten genug Tinte geflossen. In diesen Abhandlungen wird aber in erster Linie immer die Aehnlichkeit der beiden Libretti hervorgehoben. Gewiß ist eine solche in auffallender Weise vorhanden. Für den Musiker ist es aber weitaus wichtiger, daß auch die musikalische Gestaltung gewisser Personen auf Wagner vorbildlich gewirkt hat. Die triumphierenden Aufschreie der Eglantine gellten Wagner ganz gewaltig in den Ohren, als er die parallelen Momente bei seiner Ortrud vertonte, und wenn Lysiart mit pathetischer Wendung in seiner Ansprache: „Mein König!“ unvermittelt von C-dur nach Des vorschreitet, so glaubt man unwillkürlich Telramund zu vernehmen.

Sollte „Euryanthe“ aber auch niemals eine populäre Oper werden, war sie auch nie eine solche, so hat sie doch ihre kultur- und musikhistorische Mission erfüllt. Solch eine Oper mußte in der Schlegel-Tieck-Epoche auftauchen, solch eine Oper mußte dem leichtfertigen Schaffen Rossinis als Gegengewicht erscheinen. Und wenn die Oper auch, was Aufbau und textliche Behandlung der einzelnen Nummern anlangt, nicht einwandfrei ist, so hat Weber doch durch die Ausgestaltung der Orchestrierung einen ungeheuren Schritt nach vorwärts getan und für seine Nachfolger hiedurch bahnbrechend gewirkt. Eine derartige Emanzipierung der Holzbläser wie sie uns in der „Euryanthe“ entgegen-

tritt, treffen wir vor Weber nirgends an, wenn auch schon Mozart und Beethoven Bedeutendes in dieser Beziehung leisteten. Für die Ausdrucksmittel der modernen Musikdramatiker am Entscheidendsten wurde aber Webers Behandlung der Posaunen und Hörner, ferner die Ausnützung der tiefen Töne der Klarinetten und Flöten, die Erzielung düsterer Effekte durch Tremolo der Violen und Befreiung dieser Instrumente aus dem niedern Dienste, lediglich nur die Harmonie zu füllen.

All diese und noch so manche andere Umstände machen dem Musikfreunde „Euryanthe" lieb und wert, und wer noch dazu historisch zu hören versteht, dem wird gerade diese in der Entwicklung unseres deutschen Musikdramas einen Merkstein bildende Oper stets einen besonderen Genuß bieten.



Die Volksoper.

Es ist jedenfalls ein seltsames Zusammentreffen, daß Wien just in dem Jahre wieder eine Volksoper erhält, in welchem sich die Sterbetage der Schöpfer, oder besser gesagt, der Reformatoren der deutschen Volksoper zum 100. Male jähren. Im Juni waren es 100 Jahre, daß Johann Adam Hiller, der Komponist der ersten lebensfähigen deutschen Singspiele, die Augen schloß und im Dezember jährt sich der 100. Sterbetag des Dichters Christian Felix Weiße, der zu diesen Singspielen die Texte schrieb. Wären wir abergläubisch und pessimistisch, so könnten wir das Zusammentreffen des Eröffnungsjahres der deutschen Volksoper in Wien mit dem Sterbejahre ihrer Begründer als schlimmes Vorzeichen nehmen und das Unternehmen für totgeboren erklären. Gründe für diese Annahme gäbe es genug. Vor allem könnte auf den durch unsere erbärmlichen Operetten und Possen gänzlich verkommenen Geschmack des Wieners Publikums hingewiesen werden, der an feineren und ästhetisch höherstehenden Darbietungen, seien es auch solche der heiteren Muse, keinen Gefallen findet. Demgegenüber müssen wir aber auch einer optimistischen Auffassung Gehör schenken. Man kann das Dichterwort zitieren:

„Das Alte stürzt, es ändern sich die Zeiten
Und neues Leben blüht aus den Ruinen".

Und nach dem Dufte dieser jungen, frischen Blüten

sehnen sich Hunderte und Aberhunderte, die bisher lieber zuhause in der dumpfen Stubenluft am Klavier komische Opern durchspielten, als sich in der Sumpfluft unserer modernen Operettentheater einen moralischen Kater zu holen.

Ob die Pessimisten oder Optimisten Recht behalten werden, muß die Zukunft lehren. Wir, für unsern Teil, wollen das Unternehmen der Volksoper aufs Freudigste willkommen heißen. Hier wird wieder einmal in selten richtiger Weise ein Hebel eingesetzt, um den musikalischen Geschmack des Publikums zu bessern. Die Volksoper, im idealen Sinne begonnen und in gleicher Weise fortgeführt, kann ein Unternehmen von kultureller Bedeutung werden. Wie rege unser Anteil an dem Wachsen und Gedeihen dieser wahrhaft guten Sache ist, mögen die folgenden Zeilen beweisen, in denen wir den Versuch machen, in großen Zügen eine Entwicklung der komischen Oper, vornehmlich jener der Deutschen, zu geben.

Wer jemals im sonnigen Italien geweilt hat, der wird es begreiflich finden, daß nur aus einem so sangesfreudigen und humorvollen Volke, wie es dieses Land aufweist, jene heitere Gattung der dramatischen Musik hervorgehen konnte, die man mit dem Namen opera buffa bezeichnet. Ihre Entstehung und Entwicklung ist schwierig zu verfolgen. Die Anfänge führen auf die Volkssänger und Stegreif-Komödianten zurück, welche auf offenen Plätzen ihr Wesen trieben. Nach der Einbürgerung der ebenfalls in Italien entstandenen ernsten Oper (opera seria), verlegte man die früher selbstständigen munteren Szenen (Lazzi) in die Zwischenakte der opera seria und nannte sie Intermezzi. Von nun an finden wir nicht selten, daß diese Zwischenakt-Unterhaltungen die Form von Parodieen annehmen. Die

ernsten Gestalten der Opera seria wurden in den Intermezzi ins Lächerliche gezerrt und verballhornt.[1]) Selbstverständlich erhoben sich alsbald grollende Stimmen gegen diese Verunstaltung der ernsten Oper, deren tragische Stimmung durch die Späße der Zwischenakte immer wieder vernichtet wurde. Die Parodieen mußten daher bald wieder das Theater der opera seria allein überlassen, doch hatten sie von dieser in musikalischer Hinsicht, vornehmlich was Form anbelangt, manches profitiert. Diese Formen (Arien, Duette, Terzette) wurden nun in den wieder auf eigenen Füßen stehenden und in die Vorstadt-Theater eingezogenen Parodieen immer weiter ausgestaltet und erhielten überdies durch Abweichung der Charaktere von jenen der opera seria, besonders in stimmlicher Hinsicht, ein ganz eigenartiges Gepräge. In der ernsten Oper spielten der primo tenore und die prima donna die Hauptrollen. In der heiteren wies man die wichtigste Partie dem Basse zu, da man richtig erkannte, daß sich die tiefe Stimme für komische Wirkungen weitaus besser eigne, als die hohe. Die hervorragendste weibliche Rolle der opera buffa wurde einer gurgelgeläufigen Sopranistin anvertraut, die sich überdies durch munteres Spiel und ein keckes, schnippiges Wesen auszeichnen mußte. Der bass buffo mußte neben einer vollen Stimme auch über eine bedeutende Zungenfertigkeit verfügen und im parlando oft Unglaubliches leisten. Außer diesen beiden Hauptgestalten gab es natürlich noch eine ganze Reihe von Nebenpersonen, wie beispielsweise: die komische Alte, der dumme Diener, das naive Kind vom Lande, der großmäulige Soldat, der schüchterne Liebhaber &c. — Wer sich einen Begriff von der Art der Libretti dieser

[1]) Genaueres siehe bei d'Arienzo: „Die Entstehung der komischen Oper".

älteren italienischen Singspiele machen will, der lese Goethe's „Scherz, List und Rache". Es ist dies die Nachbildung eines Intermezzo, das Goethe auf seiner italienischen Reise sah. Der Dichter hat selbst über seinen Intermezzo-Versuch trefflich geurteilt; nur in einem Punkte irrte er. Er schob den geringen Erfolg dieses Singspieles, statt der matten Musik Kaysers, dem Umstande zu, „daß der freche Betrug, wodurch ein geiziger Pedant mystifiziert wird, für einen rechtlichen Deutschen keinen Reiz hat". Wir brauchen indessen nur irgend ein beliebiges Libretto eines späteren deutschen Singspieles aufzuschlagen, um die Wahrnehmung zu machen, daß fast immer ein alter Sonderling im Mittelpunkte der Handlung steht, der seiner Eigenheiten und bösen Eigenschaften wegen von jungen Leuten geprellt wird, und das deutsche Publikum fand diesen Spaß ungemein belustigend. Goethe hatte wieder einmal eine zu gute Meinung von dem Geschmack seiner Nation! — Von Italien kam die opera buffa, oder wie wir hier eigentlich noch sagen müssen, das Singspiel, nach Frankreich. Hier war es insbesondere Rousseau, der ihm seine Aufmerksamkeit schenkte und in seinem „Devin de Village" einen ähnlichen Versuch unternahm, wie Goethe in „Scherz, List und Rache". Goethe nahm die Sache ernst. Rousseau hingegen scheint von der ganzen Gattung nichts gehalten zu haben, denn er äußerte gegen Christian Felix Weisse bei dessen Besuch in Montmorency: „Le devin de Village est une bagatelle, je ne l'ai faite, que pour voir quelles bêtes sont ces Français-là, pour pouvoir goûter une telle misère".

Der biedere Weisse ließ sich indessen durch diesen Ausspruch Rousseau's keineswegs abschrecken. Während seines Aufenthaltes in Paris besuchte er fleißig das

italienische Theater, in dem neben welschen auch französische Singspiele gegeben wurden. Diese suchten nun nicht, wie die meisten italienischen, bloß durch Possenreißereien und Karikaturen lediglich auf die Lachmuskeln eines wenig gebildeten Publikums zu wirken, sondern strebten durch eine leichtverschlungene und oft nicht übel erfundene Handlung auch Geist und Gemüt anzuregen. Die Personen dieser kleinen Stücke waren zumeist schlichte Landleute, in deren Mund der Gesang eines einfachen, leichten Liedchens der Natur ziemlich angemessen war. Die Melodie dieser Lieder war so faßlich, daß sie vom Zuhörer bald behalten und nachgesungen werden konnte. In Leipzig waren nun schon 1752 von der Koch'schen Gesellschaft die Singspiele „Der Teufel ist los" und „Der lustige Schuster" mit Musik von einem gewissen Standfuß, dem Korrepetitor der Truppe, aufgeführt worden. Sie hatten anfangs keinen geringen Erfolg, verschwanden aber bald wieder infolge der Kriegswirren. Dieser Singspiele erinnerte sich nun Weisse bei seiner Rückkehr aus Frankreich (1763) und er versuchte nun, die alten Texte, nach Muster der in Paris gesehenen kleinen Stücke, für das deutsche Publikum umzugestalten. Er sah wohl ein, daß diese kleinen, heiteren Werke gerade nicht dazu geeignet wären, den Kunstsinn seiner Nation zu erhöhen, er brauchte aber auch nicht zu fürchten, daß sie ihn verderben würden. Er wollte vor allem ein angenehmes Vergnügen schaffen und durch die eingestreuten Liedchen die Deutschen zum geselligen Gesang aneifern.[1]) Welch' treffliche Grundlage er hiemit geschaffen hat, erkennen wir an den in den Opern seiner unmittelbaren Nachfolger eingestreuten gemütvollen Liedern,

---

[1]) Siehe: Christian Felix Weisse's „Selbstbiographie".

welche wieder Perlen wie Lortzing's Zarenlied und das köstliche „Auch ich war ein Jüngling" zeitigten.

In Johann Adam Hiller fand Weisse einen Komponisten, der mit bewundernswerter Geschicklichkeit und, wenn man will, Selbstverleugnung auf die Intentionen des Textdichters einging. Hiller, ein äußerst tüchtiger und vielseitig gebildeter Musiker, hatte bisher nur in der großen Oper geschwelgt. Händel, Hasse und Graun waren seine Lieblinge. Glücklicherweise verband er mit diesem Hang für das Großzügige auch einen kerndeutschen Sinn für Humor. Dieser Umstand wurde Hiller zum Heile, denn er befähigte ihn, anstatt in der Nachahmung der genannten Meister zu verkümmern, zu den leichten und oft schalkhaften Texten Weisse's eine volkstümlich-originelle Musik zu schreiben. „Lottchen am Hofe", „Die Liebe auf dem Lande" und „Die Jagd", alle drei Libretti von Weisse herrührend, hat Hiller trefflich in Musik gesetzt. Das gelungenste Werk der beiden Reformatoren des deutschen Singspieles[1] ist unstreitig „Die Jagd". Das Libretto ist zum Teil aus dem Lustspiel „La partie de chasse de Henri IV." genommen, doch ist es äußerst interessant zu beachten, wie Weisse bemüht ist, die französischen Charaktere zu germanisieren. In den Gestalten der „Jagd" erkennen wir bereits deutlich die Urahnen der Personen unserer späteren deutschen Spieloper.[2] Was die Weisse'schen Texte besonders wertvoll macht, ist der gänzliche Mangel an Abgeschmacktheiten und Hanswurstiaden.

---

[1] Schöpfer des deutschen Singspieles sind Weisse und Hiller nicht. Reichardt (1752—1814) erwähnt in seinem Schriftchen „Ueber die deutsche komische Oper", daß man schon im 17. Jahrhundert in Deutschland komische Opern kannte.

[2] Näheres hierüber enthält meine Broschüre: „Beiträge zur Geschichte der deutschen komischen Oper". (Berlin, Verlag „Harmonie".)

Wir finden hier keine Verkleidungen und Trivialitäten, an denen die italienischen Libretti so reich sind, wohl aber ein Streben nach humoristischen Wirkungen, das jedoch in ungleich feineren Dingen seine Befriedigung findet, als in rohen Aeußerlichkeiten und zotigen Wendungen.

Weisse's und Hiller's Bemühungen fielen auf fruchtbaren Boden. In den 70er und 80er Jahren des 18. Jahrhunderts finden wir eine ganze stattliche Reihe von Komponisten und auch Dilettanten, die, hauptsächlich angelockt durch die auf den ersten Blick leicht erscheinende Art der Kompositionsweise, ihre Dienste vornehmlich dem Singspiel widmeten.[1] Mit Hiller konnten sie in Bezug auf melodische und charakterisierende Erfindung nicht Schritt halten. Reichardt wirft diesen „jungen Herren" vor allen leichtfertige Satzweise, Oberflächlichkeiten und Gedankenlosigkeit vor und stellt ihnen Hiller's „Jagd" als leuchtendes Muster hin.

Einen bedeutenden Schritt weiter wurde das Singspiel in Wien geführt. Hier sind es vornehmlich zwei Komponisten, deren heiter-dramatische Werke nicht mehr den Titel „Singspiel", sondern schon gerechterweise die Bezeichnung „komische Oper" verdienen. Es sind dies Mozart und Dittersdorf. Der erstere hatte 1782 in der „Entführung aus dem Serail" ein Meisterwerk geschaffen, das auf Jahre hinaus alles ähnliche in den Schatten stellte. Die „Entführung" wird häufig als die erste deutsche Oper bezeichnet. Dieser Ansicht kann ich mich nicht ganz anschließen. So sehr auch Mozart bemüht war, das Empfinden seiner Hauptcharaktere deutsch zu gestalten (es tritt dies vornehmlich in den Arien Belmonts und in der G-moll-Arie der Constanze

[1] Ueber die Vorgeschichte des Singspiels enthält Ausführliches Schletterer „Das deutsche Singspiel".

hervor), so verrät er doch wieder in anderen Arien seine italienischen Studien. Ueberdies ist das Lokalkolorit der Oper orientalisch, was den Komponisten direkt zwingt, seine Nationalität zu verleugnen. Die erste deutsche Oper kann die „Entführung" nur insoferne genannt werden, als Textbuch und Komposition von Deutschen herrühren. Den Titel Oper (im Gegensatz zu dem bescheidenen „Singspiel") verdient hingegen die „Entführung", schon zufolge des größeren Zuschnittes der Arien und Ensembles. Allein es fehlen in dieser Oper noch vollständig die „Finale". Der erste Akt schließt mit einem Terzett, der zweite mit einem Quartett, der dritte mit einem kurzen, orientalisch gehaltenen Chor. Erst in seinen späteren auf italienischen Text komponierten Opern „Figaros Hochzeit", „Don Juan" und „Cosi fan tutte" schuf Mozart das großangelegte, thematisch und charakteristisch meisterhaft durchgeführte Finale.[1])

Diese Errungenschaften Mozarts und seines Librettisten da Ponte haben nun zwei Oesterreicher in geschickter Weise zu benützen verstanden. Es sind dies Karl Ditters von Dittersdorf[2]) und sein Textdichter Stephanie der Jüngere. Mit „Doktor und Apotheker" schufen sie in Wahrheit die erste deutsche komische Oper. In diesem Werke, obzwar ungemein spießbürgerlich gefaßt, ist alles deutsch. Sowohl die Charaktere als auch das Milieu. Auch finden sich hier alle jene Figuren, denen wir in den späteren komischen Opern immer wieder begegnen, bis auf Lortzing, ja selbst Richard Wagner herauf. Der bornierte Apotheker Stössel ist der

[1]) Die Analysen sämtlicher Opern Mozarts siehe bei Otto Jahn: „W. A. Mozart". 3. Aufl. 2 Bände. (Leipzig, Breitkopf und Härtel.)

[2]) Dittersdorf schrieb eine äußerst unterhaltende „Selbstbiographie".

Ahnherr des Van Bett im „Zar und Zimmermann", des Schulmeisters im „Wildschütz", des Falstaff in den „Lustigen Weibern", ja sogar, wenigstens dem Charakter nach, des Beckmesser in den „Meistersingern". Seine bessere Hälfte, die keifende Claudia, ist die Ahnfrau aller komischen Alten in Lortzings Opern, ja selbst wieder der Magdalena bei Wagner. Ebenso begegnen wir in fast allen Opern den beiden Liebespaaren aus „Doktor und Apotheker", natürlich nur inbezug auf die Charaktere. Die musikalische Behandlung schreitet stets mit Riesenschritten vorwärts. Um Mißverständnissen vorzubeugen sei es ausdrücklich nochmals betont, daß Dittersdorf's Librettist alle diese Gestalten aus der italienischen komischen Oper, vornehmlich jener da Pontes, herübergenommen hat. Allein sie in die deutsche Oper eingeführt zu haben, ist ausschließlich sein Verdienst.

Nach Mozart und Dittersdorf öffnet sich eine große Kluft in der deutschen komischen Oper, während die italienische in Domenico Cimarosa's „Die heimliche Ehe" ein Werk erhielt, das auf Jahre hinaus vorbildlich wirkte und sogar noch auf Rossinis „Barbier von Sevilla" nicht ohne Einfluß blieb. Die eigentliche Vorherrschaft treten aber nun die Franzosen an, die aus den Errungenschaften der deutschen Meister in jeder Hinsicht Nutzen ziehen und aus der eigentlich komischen eine zweite liebenswürdige Operngattung ableiten: Die Spieloper. Adam, Méhul, Cherubini, Boieldieu, Auber sind ihre hervorragendsten Vertreter. Ihren Werken, im Vereine mit jenen der älteren deutschen Meister, verdanken wir die Opern unseres Albert Lortzing, von denen noch später die Rede sein wird.

Zur Zeit, da die französischen Komponisten in den Vordergrund traten und die kleinen deutschen und

Wiener Meister Süßmayer, Gyrowetz, Weigl, Winter, Zumsteg, Romberg etc. ihre schwachen Lichter vergeblich neben den glänzenden klassischen Gestirnen des 18. Jahrhunderts zur Geltung zu bringen bestrebt waren, blühte aber speziell in Oesterreich eine ganz eigenartige Gattung dramatischer Musik empor: Die Zauberoper. Als ihre Stammutter ist die „Die Zauberflöte" anzusehen. Aber diese Riesin zeugte nur wunderlich-verkrüppelte und schwache Nachkommen.[1]) Mag man den Text zur Zauberflöte immerhin belächeln, er hat doch wenigstens eine Tendenz und diese heißt „Durch Nacht zum Licht" oder „Durch Drangsal und Gefahr mutig und standhaft zum Ziel". Ihre Nachkommen, die Zauberopern W. Müller's und F. Kauer's, verfolgen aber keinen andern Zweck, als die Schaulust der Menge durch eine seltsame, bunte, doch zumeist ganz unsinnige Handlung zu befriedigen. Und die Musik zu diesen dramatischen Kuriositäten? Sie verdient die Bezeichnung volkstümlich, verwechselt aber zuweilen leider diesen Begriff mit trivial. Wenzel Müller ist der Hauptvertreter der Zauberopernkomponisten. Er ist gleichzeitig der Repräsentant des Naturburschentums in der Musik. Er singt, wie ihm der Schnabel gewachsen ist. Voll köstlicher Naivetät und wahrer Volkstümlichkeit sind all seine Lieder und Gassenhauer; wenn er sich aber emporreckt und bei einer ernsteren Situation pathetische Musik machen will, dann wird er lächerlich und die Wirkung verpufft. Wo er aber in den Grenzen seiner Begabung zu bleiben verstand, da ist er köstlich und dort ruht auch sein Verdienst um das humorvolle populäre Lied.

---

[1]) Ueber die Zauberoper siehe Nohl's Broschüre „Die Zauberflöte", auch das Kapitel „Wenzel Müller" in W. H. Riehl's „Musikalische Charakterköpfe."

Etwas Gutes haben diese wunderlichen Opern doch bewirkt. Man wird gewiß nicht irre gehen, wenn man aus der Romantik der Zauberopern die deutsche romantische Oper überhaupt ableitet. Ihr erster und größter Vertreter ist Weber. Mit seinem „Freischütz" hat er die deutsche Nationaloper geschaffen. „O mein herrliches deutsches Vaterland, wie muß ich dich lieben, wie muß ich für dich schwärmen, wäre es nur, weil auf deinem Boden der Freischütz entstand", ruft Richard Wagner. Und in der Tat: der „Freischütz" ist deutsch bis ins innerste Mark. Agathe, die liebende deutsche Jungfrau, Max, der treue deutsche Jüngling, Kaspar, der seltsame Kauz, Saufbruder und Mystiker in einer Person, und der ganze deutsch-romantische Zauber des einsamen Försterhauses und der Wolfsschlucht! Welch herrliche Charakteristik hat Weber für all diese Personen und die mystischen Vorgänge der Handlung gefunden! Man braucht nur ein wenig die Ouvertüre zu analysieren, um den deutschen Geist Weber's in seiner ganzen Größe zu erkennen. Nach einigen spannenden Unisono-Takten setzt gleich die volle, üppige Waldromantik in dem prächtigen Hornquartett ein; bald darauf meldet sich der Pferdefuß des wilden Jägers, das Grollen der Schicksalsmächte. Dann folgt das leidenschaftlich dahinstürmende Allegro, über dessen wogenden Begleitfiguren plötzlich, wie das milde Auge Agathens, das weiche, tröstende Klarinett-Solo schwebt. Und als sich schließlich der Sturm verzogen hat, nachdem die Leiden durchgekämpft sind, ist es nicht, als ob mit den beiden voll ausklingenden C-dur-Akkorden die Sonne glänzend hervorbrechen würde, zu welcher dann in vereinter Glückseligkeit die Liebenden emporjubeln?

Weber's Meisteroper ist wohl eigentlich ein musikalisches Schauspiel. Es ist keine vollständig tragische,

aber auch keine heitere Oper. Ihre Vorläufer in dramaturgischer Hinsicht sind „Das unterbrochene Opferfest“ von Peter Winter und „Die Schweizerfamilie“ von Weigl. Diesen ähnlich ist eine ganze Gruppe von Opern, denen aber auch der leiseste Schatten eines tragischen Momentes vollkommen fehlt. Die Handlung dieser Opern ist leichtgeschürzt, ohne sonderliche Spannung und Aufregung, hie und da mit einem heiteren Element oder komischen, zuweilen auch sentimentalen Situationen durchsetzt. Es ist die Gruppe der eigentlichen Spielopern, als deren Hauptvertreter wir auf deutschem Boden Kreutzer's „Nachtlager“ nennen. Der Ausgangspunkt dieser Operngattung ist aber Frankreich, und an die Franzosen schließt unmittelbar der deutsche humorvolle Albert Lortzing an. Von ihnen hat er die Leichtigkeit des melodischen Flusses, das Prickelnde und Geschwätzige in der Begleitung erlauscht, während er in der Charakteristik der Personen, vornehmlich der komischen, mehr in Dittersdorf's und Mozart's Bahnen wandelt. Eine eingehende musikalische Vertiefung der Charaktere darf man bei ihm nicht suchen, wohl aber wird man, was die musikalische Illustration des Komischen anlangt, ihm seit Mozart die Palme zuerkennen müssen. Von bewundernswürdiger Meisterschaft zeugen auch der Aufbau und die musikalische Behandlung der Finale. Er erfaßt alles tändelnd und spielend. Die Sache klingt oft so einfach und leicht, daß man unwillkürlich denkt: das bringst du wohl auch zustande. Möge man es versuchen! Lortzing bezeichnet unbedingt den Gipfelpunkt der Spieloper. Was später auf diesem Gebiete geschaffen wurde, hält mit Lortzings Opern keinen Vergleich aus. Einesteils verfielen die Komponisten in einen zu pathetischen, zu überladenen Stil, anderseits stiegen sie in die Tiefen der flachsten

Unterhaltungsmusik hinab und boten statt erfrischenden, belebenden Weines teils einen zu schweren, teils einen narkotisierenden und schädlichen Trank.

In Lortzings Bahnen wandeln nur noch drei Komponisten, jeder aber blos in einem Werke: Flotow in der „Martha“, Nicolai in den „Lustigen Weibern“ und Jg. Brüll im „Goldenen Kreuz“. Werke, wie Herm. Goetz' „Widerspenstige“, P. Cornelius „Barbier von Bagdad“ und endlich Wagner's „Meistersinger“ knüpfen zwar dem Libretto nach an die komische Oper und Spieloper an, stehen aber bezüglich der musikalischen Behandlung bereits im Gebiete der großen Oper.

Ein Garten voll zarter Blumen und Bäumchen tut sich vor den Blicken der Leiter der Volksoper auf — mögen diese die geschickten Gärtner sein, um die heiklen Gewächse lebensfähig zu erhalten, möge aber auch das Volk von Wien das seine beitragen, daß die Bäumchen wachsen, blühen und Früchte tragen!

Die Direktion der Volksoper möge nie Zweck und Ziel ihres Unternehmens aus dem Auge verlieren und auf Abwege geraten. Der Zweck sei vor allem die Hebung des musikalischen Geschmackes im Publikum. Das Repertoire bilde ein kräftiges Gegengewicht zu jenem des Theaters an der Wien und des Karltheaters. Operettenkomponisten sollten die Tore der Volksoper bombensicher verschlossen finden. Das Ziel aber sei die Bildung eines festen Spielplanes, bestehend aus alten und neuen Werken, welche den Titel Volks- oder komische Oper wahrhaft verdienen. Sehr erfreulich wäre es, wenn, wenigstens im Anfange, bei der Repertoirebildung eine gewisse historische Ordnung eingehalten würde, denn das volle Verständnis für neuere Werke kann nur durch die Kenntnis der Entwicklung der ganzen Gattung be-

wirkt werden. Wir sind nicht so antiquarisch gesinnt, um vielleicht einer Vorführung Scarlattischer oder der denn doch etwas zu harmlosen Hiller'schen komischen Opern das Wort reden zu wollen, aber auf Dittersdorf möchten wir die Aufmerksamkeit lenken. In einer vernünftigen Bearbeitung würde sein „Doktor und Apotheker" gewiß einen interessanten und lehrreichen Abend schaffen, denn diese Oper enthält, wie wir bereits andeuteten, so ziemlich das ganze Rüstzeug der Opern Lortzings. Von klassischen Volksopern sei vornehmlich noch auf Mozart's „Entführung", die beiden Singspiele Schuberts und auf Webers prächtigen „Abu Hassan" aufmerksam gemacht. Schließlich möge die Direktion aber auch nicht vergessen, daß es lebende Komponisten gibt! Das Feld der eigentlichen komischen und Spieloper liegt zwar augenblicklich entsetzlich brach, allein die Aufführungen so vieler guter älterer Werke können leicht auf einen unserer zeitgenössischen Tonkünstler befruchtend wirken, dessen Kraft zwar nicht für die große Oper reicht, der aber auch nicht in die Niederungen der Operette hinabsteigen will. Ignaz Brüll und Friedrich Smetana haben den Beweis geliefert, daß man auch noch nach, oder besser gesagt, trotz Wagner schlichte dramatische Musik schreiben kann. Vielleicht finden die beiden Tonkünstler in Wien einen Nachfolger. Welcher wahre Musikfreund würde ihn nicht willkommen heißen?!

Die Eröffnung der Wiener Volksoper.

Am 15. September trat in Wien ein Unternehmen in's Leben, welches, falls ein günstiger Stern über seiner Entwicklung waltet, nicht nur in musikalischer, sondern auch kultureller Hinsicht von großer Bedeutung werden kann. An dem obengenannten Datum fand im Jubiläumstheater die erste Vorstellung der neugegründeten Volksoper statt.

Das Theater am Währinger Gürtel war in der letzten Saison ein rechtes Schmerzenskind der Wiener Musikfreunde. Der ehemalige Direktor Adam Müller-Guttenbrunn hatte das Haus in einer nichts weniger als günstigen finanziellen Lage und unter schweren Bedingungen an Herrn Rainer Simons, einen Reichsdeutschen, abgetreten. In der verflossenen Spielzeit konnte man über die eigenen Ziele des neuen Leiters noch kein Urteil fassen, da ihm Müller-Guttenbrunn vertragsmäßig eine ganz stattliche Zahl unaufgeführter, neuer Schauspiele und Possen übergab, die er noch unter seiner Direktion zur Aufführung angenommen hatte. Die meisten dieser Stücke hätte Herr Simons nur gegen bedeutende Autoren-Pönale losschlagen können. Es blieb ihm also nichts anderes übrig, als sein Repertoire nach dem Geschmack seines Vorgängers zu modeln.

Eine Lieblingsidee Direktor Simons war es von jeher, in seinem Theater nicht nur Possen und Schauspiele, sondern auch Opern aufzuführen. Er erfaßte daher freudig die Gelegenheit, als ihm von dem Konsortium, das sich die Gründung eines Volksoperntheaters in Wien zur Aufgabe gestellt hat, das Angebot gemacht wurde, bis zur Erbauung eines eigenen Hauses der Volksoper in seinem Theater eine Heimstätte zu bereiten. Von nun an wird der Spielplan des Jubiläumstheaters wöchentlich zwei- bis dreimal Opernabende aufweisen. Werden diese vom Publikum fleißig besucht, so wird dies ein günstiges Omen für die Spieloper bedeuten und dann wird vielleicht schon in wenigen Jahren der Wiener Musikfreund ein eigenes Haus begrüßen können, über dessen Pforte das Wort „Volksoper" glänzt.

Es wäre wahrlich an der Zeit, daß sich das Wiener Volk einmal auf sich selbst besinnen und aus dem gefährlichen musikalischen Dusel erwachen würde, in den ihn die teils unverschämt zusammengestohlenen süßlichen, sentimental-verlogenen, teils ganz trivialen Melodien der jüngsten Operetten eingelullt haben.

Ist Wien überhaupt eine Musikstadt? Vor wenigen Jahren hörte man ernster Denkende auf diese Frage mit trauriger Miene die Antwort erteilen: „Wien war eine Musikstadt!" Ja, beim Himmel, das war sie! Welche andere Stadt der Welt hat eine so stolze Reihe von Tondichtern aufzuweisen? Wo wurden so viele unsterbliche Meisterwerke geschaffen wie hier? Gluck beginnt den ernsten Reigen und Brahms beschließt ihn. Zwischen diesen beiden Polen glänzt das klassische Dreigestirn Haydn, Mozart, Beethoven! Allein, wenn in einer Stadt ein oder zwei große Musiker leben und um sich eine Schar eifriger Jünger versammeln, so verdient sie noch lange nicht den Namen

Musikstadt. Soll ihr diese Bezeichnung mit vollstem Rechte gebühren, so muß sich auch in der Bevölkerung ein reges Interesse für Musik geltend machen. Die Geistesaristokratie und das bessere Volk müssen einig sein in der Liebe zur Musik, in der Verehrung der großen Meister, und diese Liebe muß sich auch öffentlich in spontaner Weise kundgeben. In diesem Sinne war nun Wien seit Jahren keine Musikstadt mehr. Man schlage eine vergilbte Zeitung vom Ende des 18. Jahrhunderts nach, um zu erfahren, mit welcher Anteilnahme ein Werk wie Mozarts „Entführung" oder Dittersdorfs „Doktor und Apotheker" begrüßt wurde. Man lese über die enthusiastische Aufnahme von Haydns beiden Oratorien und man wird erst erkennen lernen, was es heißt, wenn die breiten Massen von der Gewalt eines echten Kunstwerkes ergriffen werden.

Vergleichen wir mit diesen Berichten die Beobachtungen, die man in den letzten Jahren in den Wiener Konzertsälen machen konnte. Erstlich dominiert einmal stets der Personenkultus. Der Virtuose, der Dirigent, der Primgeiger ist es, um dessenwillen man das Konzert besucht; das zur Aufführung gelangende Kunstwerk ist Nebensache. In den philharmonischen Konzerten werden die herrlichsten Symphoniewerke alter und neuer Zeit in der bewunderungswürdigsten Weise aufgeführt. Für wen? Für einige Konservatoristen und Musikfreunde im Stehparterre. Das Gros des Parquet- und Logenpublikums besteht aus blasierten, gänzlich unmusikalischen Aristokraten und solchen Bürgerlichen, die es als das größte Pech ihres Lebens betrachten, keine so und soviel zackige Krone im Schnupftuch tragen zu dürfen.

Im Gesellschaftskonzert sieht das Publikum nicht viel anders aus. Die Musikverständigsten wirken hier noch dazu im Chore mit. In den Konzerten der

Singakademie fanden wir das gleiche Bild und überdies eine gähnende Leere. In den Quartettvereinigungen besteht fast nur das Stehparterre aus Musikliebhabern und Musikern von Fach. Was dort sitzt, tut dies, weil es zum bon ton gehört, bei Rosé oder Prill Sitze abonniert zu haben.

Wenn man dies Treiben unbefangen beobachtete, mußte man sich unwillkürlich die Frage vorlegen: Sollte unser heutiges Wien wahrlich so wenig echte Musikfreunde aufweisen? Wo bleibt die mittlere Klasse? Man sieht ja stets nur Angehörige der oberen Zehntausend im Parquett und zumeist Musikstudierende im Stehparterre. Die Gründung des Wiener Konzertvereines brachte Licht in diese dunkle Sache und legte plötzlich klar, daß die Musikstadt Wien eigentlich nie zu existieren aufgehört hatte, wohl aber eine Art Dornröschenschlaf hielt. Der Wiener Konzertverein veranstaltete unter Löwes Leitung jede Woche (einmal Dienstag, einmal Mittwoch) ein Konzert zu mäßigen Abonnementspreisen, und siehe da — der große Musikvereinssaal konnte die Menschen nicht fassen. Da viele kein Abonnement mehr erhalten konnten, wurden bald „populäre Konzerte" (doch mit klassischem Programm) eingeführt und zwar Sonntag nachmittags. Was geschah? Der Saal wimmelte von Professoren, Lehrern, Kaufleuten, Studenten und alle lauschten voll Andacht der Symphonie militaire von Haydn, der g-moll-Symphonie Mozarts. Wenn aber gar Beethoven mit seiner fünften angerückt kam, da war es eine Freude, bei der Lösung der großartigen Spannung vor dem letzten Satz die vielen verklärten Gesichter zu beobachten.

Woher kamen nun auf einmal diese vielen Musikenthusiasten? Warum besuchten sie diese Konzerte und nicht jene der Philharmoniker? Die Antwort ist

höchst einfach. Weil der Konzertverein ein den mittleren Ständen und Sonntags sogar ein selbst dem Minderbemittelten bequem erschwingliches Eintrittsgeld einführte. Nun ist plötzlich Wien wieder eine Musikstadt. Der arme Teufel hat es nicht mehr nötig, Musik nur zuhause zu genießen, im Wiener Konzertverein kann er die Symphonien unserer Altmeister, die Werke unserer aufstrebenden Jungen in ihrer ganzen Fülle auf sich wirken lassen.

Was nun die neuzugründende Volksoper anlangt, so ist von ihr zu hoffen, daß sie eine ähnliche Mission erfüllen werde, wie der Konzertverein. Sie wird all jenen, denen die Hofoper ob ihrer Teuerung nur wenigemale im Jahr zugänglich ist, und die sich anderseits in einem Operettentheater keinen moralischen Katzenjammer holen wollen, willkommene Gelegenheit bieten, ihre musikalisch-dramatischen Bedürfnisse zu befriedigen.

Mit Webers „Freischütz“ wurde am 15. September 1904 ein prächtiger Anfang gemacht. Es wäre unbillig, von einem Personal, das sich eben erst aus allen Weltgegenden zusammengefunden hat, und von einem Orchester und Chor, die noch in der Schulung begriffen sind, eine abgerundete Vorstellung zu verlangen. Was geboten wurde, berechtigte aber zu den schönsten Hoffnungen. In Alexander von Zemlinsky hat die Direktion einen trefflichen Dirigenten gefunden, der sich nur bestreben sollte, gewisse Eigensinnigkeiten seines sonst gewiß ausgezeichneten Vorbildes, Gustav Mahler, abzustreifen. Die Ouverture vom Orchester mit Hingebung gespielt, wurde etwas arg zerpflückt. Im Verlaufe der einzelnen Nummern zeigte aber der junge Dirigent stets eine sichere Hand und einen feinen Geschmack. Direktor Rainer Simons führte selbst die Regie. Sie war feinsinnig, der Auftritt des Max

in der Wolfsschlucht sogar musterhaft. Eine kleine Verirrung passierte indessen doch. Die Neuinszenierung des mitternächtigen Spukes bietet große Schwierigkeiten. Entweder wird die Sache zu nüchtern, oder zu bombastisch. Der Mittelweg ist schwer zu finden. Herr Simons fand ihn so ziemlich — bis auf eine Anzahl Gerippe, die er auf „vier" aus den Schluchten springen und einen Sarg versenken ließ. Diese schlotternden Skelette, obzwar täuschend realistisch, erinnerten denn doch gar zu lebhaft an die Kolportage-Geisterromane.

So wäre also der Grundstein zur Volksoper gelegt. Die Leitung des Unternehmens hat in der Eröffnungsvorstellung den besten Willen gezeigt. Sache des Publikums wird es nun sein, das schön begonnene Werk durch kräftige Unterstützung zur Blüte zu bringen. Das Volk von Wien hat sich jetzt zu entscheiden, ob es weiter im Theater an der Wien und im Karltheater „sumpfen" will, oder ob es mit der Zeit auch an feineren musikalischen Darbietungen Gefallen finden kann. Die Direktion möge ihre Hoffnung auf die Größe Wiens setzen. Es wird hier stets Menschen geben, für welche die Operette, wie sie an der Wien und in der Leopoldstadt gepflegt wird, den Himmel aller dramatischen Musik bedeutet (ich sehe hier von dem eigentlichen Anziehungspunkt ganz ab). Es werden sich aber in Wien auch stets Musikfreunde finden, die in den Ruf einstimmen: „Nieder mit der Operette! Es lebe die komische Oper!"



Die Musiksaison 1904—5.

(Wien, im Mai 1905.)

Die Opern- und Konzertsaison 1904—5 war unbestreitbar eine der interessantesten seit einer langen Reihe von Jahren. Was an dem Musiktreiben des letzten Winters vor allem angenehm auffiel, war ein frischer, freier Zug. Ein ehrliches Bestreben, Gediegenes, in erster Linie aber Neues zu bieten, beseelte die Leiter der Konzertvereine.

Wien war in den letzten Jahren auf dem Gebiete der Musik eine durchaus konservative Stadt geworden und dies vielleicht nicht zum geringsten Teile infolge einer derartig gesinnten, führenden Tageskritik.

Neuheiten tauchten in den Konzertsälen nur sporadisch auf und wurden zumeist von einem Großteil des Publikums mit Unwillen oder höchstens stiller Resignation hingenommen, von der Kritik aber, u. zw. gerade von der ausschlaggebenden, mit Nichtbeachtung oder äußerst scharfem Tadel ausgezeichnet.

Im August des verflossenen Jahres starb nun jener Mann, der bisher für das Gros der Wiener Konzertbesucher und vieler Kritiker mit seinen Urteilen tonangebend war, ja den man sogar scherzhaft den „Musikpapst" nannte. Ich meine Eduard Hanslick. Es ist hier nicht der Ort, noch ist es der Zweck dieser Zeilen, eine Charakteristik Hanslicks als Kritiker zu geben, es muß aber angedeutet werden, daß er, trotz

seiner vielseitigen musikalischen Bildung und ungeachtet seines scharfen Verstandes doch ein Musikästhetiker war, der allzu einseitig auf seinen in der Schrift „Vom musikalischen Schönen" aufgestellten Grundsätzen verharrte und solcherart der mit Riesenschritten weitergreifenden modernen Musikentwicklung nicht zu folgen vermochte.

Wohl gibt es in Wien noch immer Musikkritiker, die im Fahrwasser Hanslicks segeln; diese sprechen aber zu einem Publikum, das sich glücklicherweise blutwenig um Musik kümmert. Die gegenwärtigen Kritiker der in Wien meistgelesenen Organe (Dr. Korngold in der „Neuen Freien Presse" und L. Karpath im „Neuen Wiener Tagblatt") sind bestrebt, bei aller Wahrung der Grundsätze der Schönheit, doch auch dem beachtenswerten Neuen Gerechtigkeit widerfahren zu lassen.

Sehen wir nun zu, wie sich das Wiener Musikleben unter diesen Symptomen einer nahenden neuen, besseren Aera der Kritik entwickelte.

Zunächst die Oper. An diesem Institute sieht es wohl mit Erstaufführungen am wenigsten erfreulich aus. Vor allen bleiben sie der Zahl nach weit hinter jenen an anderen deutschen Hoftheatern zurück, ferner fehlen die Uraufführungen gänzlich. Direktor Mahler ist — und vielleicht nicht mit Unrecht — etwas ängstlich. Er soll einen förmlichen Schwur getan haben, solange er Direktor der Wiener Hofoper ist, nie ein Werk zum allerersten Male aufzuführen, sondern nur anderwärts Bewährtes anzunehmen. Dieser Beschluß wurzelt natürlich in der genauen Kenntnis der Wiener Verhältnisse. Der Direktor kennt den Geschmack der Wiener „oberen Zehntausend" und fürchtet, daß ihn der meistzahlende Teil des P. T. Publikums nach ein bis zwei Vorstellungen völlig im Stiche läßt und nun

ein Defizit entsteht, das 3 Meistersinger-, 5 Cavalleria- und 6 Balletvorstellungen nicht auszugleichen vermögen. Mahler hält sich also vorzugsweise an das beliebte Aeltere.

Bis zum Jänner leistete die Oper so gut wie gar nichts an Neuheiten. Wohl wurde Beethovens „Fidelio" mit viel Aufwand vollständig neu inszeniert, von Mahler teilweise sogar in der Folge der Schauplätze der Handlung etwas umgemodelt und das Werk in dieser Gestalt von einigen Musikfreunden sogar „eine Offenbarung" genannt. Für meine Person muß ich gestehen, daß ich die betreffenden Panegyriker nicht begreife. Ein Musiker, dem die Schönheiten und die großartige Charakteristik der Fidelio-Musik erst durch Inszenierungskünste und durch Verschiebung einiger Szenen zum Bewußtsein kommen, ist meines Erachtens zu bedauern. Zu loben ist in der Mahler'schen Bearbeitung die Verwendung der Ouverturen. Die E-dur-Ouvertüre bereitet mit ihrem munteren Flusse lediglich auf die erste, mehr scherzhafte Szene vor, wird daher zu Anfang gespielt, während die große „Leonoren"-Ouverture Nr. 3 während der Verwandlung vom Kerker zum Gefängnishof, als quasi musikalische Rekapitulation der ganzen Handlung, vollkommen richtig ihren Platz findet.

Die Oper „Lakme" von Delibes, welche vor 20 Jahren in Paris das Licht der Rampe erblickte, verunstaltete erst in der Saison 1904—5 das Repertoire der Wiener Hofoper. Es war ein totgeborenes Werk, das uns sofort wieder hätte gestohlen werden können. Text und Musik unter aller Kritik!

Neben dem „Fidelio" und der unglückseligen „Lakme" bildeten bis Jänner Wagners „Nibelungen" und die bereits bis zum Ueberdruß abgedroschenen und

den ästhetischen Geschmack keineswegs fördernden jungitalienischen Opern „Cavalleria“ und „Bajazzo“ das Repertoire.

Erst im Februar entschloß sich Mahler, den nach Neuheiten dürstenden Wiener Musikfreunden gerecht zu werden. Zuerst griff er nach zwei Einaktern, von denen der eine „Die Abreise“ von d'Albert, bereits 1900, der andere „Das war ich“, von Leo Blech, etwa 2 Jahre später wirklich neu gewesen waren. Beide sind keineswegs bedeutende, aber immerhin interessante Werkchen. Der „Abreise“ gebührt in musikalischer Beziehung der Vorzug. D'Albert wird dem Titel „musikalisches Lustspiel“ in seiner feinen, zierlichen, thematisch und melodisch stellenweise recht reizvollen Musik vollkommen gerecht. Ein prächtiges Musikstück, von den Philharmonikern glänzend vorgetragen, ist die Ouverture. In Blechs „Das war ich“, einer schlichten Dorfidylle, steht hingegen der schwere, kontrapunktisch komplizierte Stil in allzu schroffem Gegensatz mit der Einfachheit der anekdotenhaften Handlung.

Beide Opern hatten wenig Erfolg; sie mußten bald vom Repertoire verschwinden. Sie hätten eine bessere Aufnahme verdient und das Publikum der Hofoper stellte durch die Ablehnung der beiden Werke seinem Geschmacke nicht gerade das beste Zeugnis aus.

Hart vor Ostern brachte endlich die Hofoper das Ereignis der Saison, die romantische Oper „Die Rose vom Liebesgarten“, von Hans Pfitzner. Man wird gut tun, sich diesen Namen auch dort zu merken, wo Pfitzners Oper ihrer ungeheuren Schwierigkeiten wegen nicht zur Aufführung gelangen kann, denn Pfitzner ist ein Vollblutmusiker, der auch auf anderen, dem allgemeinen Publikum leichter zugänglichen Ge-

bieten Ausgezeichnetes geleistet hat und jedenfalls noch leisten wird. In seiner „Rose vom Liebesgarten" muß man sich vorerst mit dem von James Grun (einem in England lebenden Deutschen) verfaßten Textbuch befreunden. Dieses bedarf allerdings einigen Studiums, denn die Handlung ist kompliziert und setzt sich aus einem Gemisch von Motiven zusammen, zu welchem Werke wie Faust, Zauberflöte, Versunkene Glocke und Parsifal einige Ideen beisteuerten. Die Diktion des Textes ist vollkommen wagnerisch. Um so erstaunlicher und verdienstvoller ist es daher, daß Pfitzner in seiner Musik sich von der musikalischen Ausdrucksweise des Bayreuther Meisters zu emanzipieren verstand. Das Wagner'sche Prinzip, d. h. die Vermeidung von Duetten, Terzetten, Ensembles, sowie die Vorherrschaft des Sprechgesanges ist zwar gewahrt, aber so, wie Wagner beispielsweise im Tristan ein ganz anderer ist, als in den Meistersingern, so ist auch Pfitzners Oper weit entfernt von einer Wagnernachahmung.

Die Eigenart der Musik in der „Rose" liegt weniger in glanzvoller Schönheit, als vielmehr in einer seltsamen Orchestration und dem großartigen Erfassen der Situationen. Die Stimmungen werden nicht nur durch das Bühnenbild erzeugt, sondern erscheinen, tonmalerisch im besten Sinne, auch im Orchester. Im Ganzen ist das Werk hochpoetisch und all der romantische Zauber, der uns in unseren Kindertagen aus einem herrlichen Märchenbuch entgegenduftete, er ersteht hier, mit Böcklinschen Augen gesehen und von philosophischem Geiste durchtränkt, in wechselvollen Bühnenbildern vor unseren Blicken. Mit der Vorführung von Pfitzners „Rose vom Liebesgarten" hat Mahler den Fehlgriff, den er mit der Wahl der „Lakme" vollführte, glänzend wieder gut gemacht.

Seit 15. September 1904 besitzt Wien noch ein zweites Operntheater, nämlich das Kaiser-Jubiläums-Stadttheater an der ehemaligen Währingerlinie. Der Spielplan dieser Bühne hatte in der letzten Saison große Aehnlichkeit mit jenen der Provinztheater. Alle Gattungen der dramatischen Darstellungen wurden gepflegt, ausgenommen die Operette. Wie rühmenswert just diese Ausnahme ist, braucht wohl einem ernsten Leser gegenüber nicht sonderlich betont zu werden. Die „Kinderkrankheiten" hatte die Oper am Währingergürtel, Dank ihrer trefflichen musikalischen wie artistischen Leitung, bald glücklich überwunden und steht nun, von einigen Mißständen im Orchester abgesehen, etwa auf der Höhe einer größeren Provinzbühne, (Brünn oder Graz). Das Repertoire setzte sich im ersten Spieljahre durchwegs aus guten älteren Werken zusammen, nur hart vor Weihnachten erschien eine Novität „Der Kobold" von Siegfried Wagner.

Das beste, was dieser kecke Musikrecke, dessen musikalisches Los keineswegs beneidenswert ist, bis jetzt geschaffen hat, ist seine Erstlingsoper „Der Bärenhäuter". In diesem Werke gab er der Musikwelt förmlich das Versprechen, ein Eigener zu werden. Leider machte er im „Herzog Wildfang" ein so gewaltiges salto mortale in das Gebiet des musikalischen Nirwana, daß er seinen an Zahl nicht geringen Spöttern neue Nahrung zu Witzeleien und kräftigen Ausfällen bot. Im „Kobold" bewegt sich Jung-Siegfried zwar wieder etwas in aufsteigender Linie, aber mehr als in all seinen früheren Werken sitzt hier der Herr Papa im Orchester. Was sich im Kobold Gutes findet, ist seinem großen Vater, oder, da Siegfried zuweilen auch volkstümliche Töne anschlägt, guten Meistern der deutschen komischen Oper entlehnt. Das Schaffensziel Siegfried

Wagners geht, soweit es sich bisher erkennen läßt, dahin, die Errungenschaften seines Vaters auf dem Gebiete des Tondramas auf die volkstümliche, mehr heitere Oper zu übertragen. Meines Erachtens ein fruchtloses Beginnen, denn jenen Musikstil, den Siegfried Wagner schreibt, wird das allgemeine Publikum nie und nimmer begreifen lernen.

Was die großen Wiener Chorvereinigungen anlangt, so geizten diese heuer mit Novitäten und dies aus dem einfachen Grunde, weil gegenwärtig ein erschreckender Mangel an wirkungsvollen neuen Oratorien und Kantaten herrscht. Die interessantesten Konzerte bot in dieser Saison die Singakademie. Sie führte u. a. die große C-moll-Messe von Mozart unter der Leitung Wilhelm Kienzls und Rossinis Stabat mater unter der Direktion Lafites auf. Die Mozartsche Messe ist, Dank der geschickten Vervollständigung der unfertigen Teile durch den Hofkapellmeister Schmitt in Dresden, nun zu einem Werke angewachsen, das sich neben J. S. Bachs H-moll-Messe und Beethovens „Missa solemnis" sehen, oder besser gesagt, hören lassen kann. Beide Werke sind Mozarts C-moll-Messe an Tiefe des Gefühlsausdruckes überlegen, aber was den technischen Teil, insbesondere die Kontrapunktik anlangt, hält sie mit den beiden genannten getrost einen Vergleich aus. Die Messe steht in fast allen Nummern unter dem Einflusse Bachs und Händels, nur eine Arie bewegt sich, dem Geschmacke der Zeit (1782) Rechnung tragend, in der Koloraturmanier Hasses und Grauns.

Hinsichtlich Neuerscheinungen auf dem Gebiete der Symphonie stand, wie alljährlich, auch diesmal der „Wiener Konzertverein" wieder obenan. Diese überaus tüchtige Vereinigung macht, unter der Leitung ihres modern gesinnten Dirigenten Ferdinand Löwe, von

Jahr zu Jahr bedeutendere Fortschritte und gibt nun den Philharmonikern, was Tonbildung und Zusammenspiel betrifft, fast nichts mehr nach. Zwar ist auch der Wiener Konzertverein mit Uraufführungen äußerst vorsichtig, aber was in München oder Berlin die Feuerprobe bestand, führt Löwe seinem Stammpublikum sobald als möglich vor. Einer der Lieblinge Löwes ist Anton Bruckner und als Bruckner-Dirigent soll der Leiter des Wiener Konzertvereines ganz einzig dastehen, da er die Anleitung zur Interpretation dieser eigenartigen Werke zum großen Teil noch vom Komponisten selbst empfing. Drei von den neun Symphonien Bruckners prangen alljährlich auf dem Programme des Wiener Konzertvereines, während die Philharmoniker ihrem noch immer teils konservativen, teils unmusikalischen Publikum höchstens die IV. und VII. vorzusetzen wagen.

Von den Symphonikern modernster Richtung genießt im Konzertverein selbstverständlich Richard Strauß den Vorzug. Diesem Symphoniker ist es ungemein schwierig, Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Das Prädikat schön kann man seinen Werken kaum verleihen, im Gegenteil, sie versteigen sich zuweilen direkt in das Reich der sogenannten Kakophonie, aber das an ihnen Bewunderungswürdige ist die technische Arbeit. Von dem Prinzipe der Programm-Musik will ich hier schweigen. Oberflächliche Musiker sind mit dem Urteil rasch fertig und meinen: „Strauß' symphonische Dichtungen sind keine Kunstwerke, da eine solche Häufung von Mißklängen, solche Formlosigkeit, bald jemand zustande bringt". — Dieses Urteil ist grundfalsch. Denn jeder andere, der Strauß nachahmen will, bringt etwas einfach nicht mehr Anhörbares heraus. Richard Strauß' Kompositionen haben aber alle ein prägnantes Gesicht und trotz vieler Mißklänge und scheinbarer Formlosig-

keit doch eine musikalische Struktur. Und hierin liegt die Kunst und der Kunstwert dieser Werke. Wer die moderne Kontrapunktik so frei zu verwerten, die Form so kühn zu sprengen versteht, muß Kontrapunkt und Formlehre vor allem meisterhaft zu beherrschen gelernt haben.

Hart vor der fröhlichen, seligen Weihnachtszeit ließ auch ein junger Wiener orchestraler Neuerer eines seiner Werke, nämlich seine III. Symphonie in einem außerordentlichen Konzerte zur Aufführung bringen. Es ist dies der oben oftgenannte Direktor der Hofoper Gustav Mahler. Richard Strauß ist ein aufrichtiger Programmusiker, Mahler ein verkappter. Die symphonischen Dichtungen von Strauß führen Ueberschriften, ja sogar einzelne Themen sind benannt. Mahler stellt sich im geheimen ein Programm und tritt vor den Hörer als reiner Symphoniker. Ergötzlich ist es dann, zu lesen, wie manche Kritiker bemüht sind, den Symphonien ein Programm unterzulegen, d. h. herauszufinden, was sich der Tonkünstler während des Schaffens dachte. — Rein musikalisch betrachtet, sucht Mahler Richard Strauß in der Großzügigkeit der Anlage und vor allem in der Masse der Instrumente zu überbieten. In seiner III. zeigt er aber, daß er ihm in ästhetischer Hinsicht stellenweise überlegen ist. Ein Schwelgen in Schönheit der Akkorde, wie es Mahler beispielsweise in dem Schlußadagio des obgenannten Werkes vollführt, findet sich meines Wissens bei Richard Strauß nirgends. Leider verfällt Richard Strauß in der Bezeichnung der Themen, Mahler in der Anbringung unvermittelter Effekte öfters ins Kindische.

Gustav Mahler ist auch Ehrenmitglied eines Vereines, der erst in dieser Saison gegründet wurde, und den stolzen Namen „Vereinigung schaffender Ton-

künstler" führt. Die „ordentlichen" Mitglieder sind meist sehr junge Leute, die noch irren und tasten. Ihre diesjährigen Konzerte konnte ich leider nicht besuchen. Was mir darüber zu Ohren kam, läßt schließen, daß die Werke, welche zur Aufführung gelangten, sagen wir — jugendlich waren.

Zwei äußerst beachtenswerte junge Talente lernten wir hingegen in zwei Konzerten des „Ansorge-Vereines" kennen. Es sind dies der musikalische Lyriker Theodor Streicher und der vornehmlich für Orgel und Klavier komponierende Max Reger. Beide Namen werden bald in allen Häusern, wo man gute Musik treibt, mit Ehren genannt werden.

So könnten wir denn auf eine selten reiche und angeregte musikalische Saison zurückblicken. Wird sich das musikalische Leben der kommenden Jahre auf der Höhe des verflossenen halten? Man kann es hoffen, denn überall regen sich neue Kräfte, überall sieht man ein Vorwärtsstreben, sowohl bei den Schaffenden, als auch zum großen Teil bei den Ausübenden. Wien erwacht aus langjährigem Schlafe zu neuem musikalischen Leben. Die Kritik ist bereits in ihren ernsteren Vertretern für das gute Neue gewonnen. Geht nun das Publikum mit, dann wird Wien bald wieder das sein, was es vor Jahrzehnten im vollsten Sinne des Wortes war: eine Musikstadt.

„Die neugierigen Frauen".

(Erste Aufführung an der Wiener Hofoper am 4. Okt. 1905.)

„Entschuldigen Sie freundlichst, ist das eine neue Oper?"

Diese Frage richtete mein Nachbar nach dem ersten Sinken des Vorhanges an mich. Der Herr war offenbar ein Fremder, denn er hatte vor Beginn der Vorstellung im ‚Baedeker' gelesen. Im ersten Augenblick war ich über seine Frage erstaunt, aber bald begannen mir doch Zweifel aufzusteigen, ob ich den wunderlichen Fragesteller auch unter die Musik- und Literaturfremden zählen sollte. Stand doch auf dem Theaterzettel ein Lustspiel des alten Goldoni angekündigt, und der erste Akt dieses zu einem Libretto umgedichteten Stückes war in musikalischer Hinsicht, insbesondere was die Betätigung des Orchesters anbelangt, so ruhig und sanft verlaufen, daß ein wenig musikalisch geschultes Ohr ganz wohl meinen konnte, eine ältere Musik gehört zu haben.

Bei dem Kenner freilich liegt die Sache anders. Wenn ein solcher nicht wüßte, von wem die „neugierigen Frauen" komponiert sind und welches Alter diese Partitur besitzt, er würde doch gleich auf einen modernen, in der neuesten Harmonik wohlbewanderten Tonkünstler schließen. Und wäre dieser Kenner überdies noch

historisch gebildet und wohlbewandert in der Entstehung und Entwicklung der komischen Oper, dann müßte er diesem Komponisten das Zugeständnis machen, daß er nicht geschlossenen Auges an den Werken seiner Vorgänger auf gleichem Gebiete vorübergegangen ist, sondern, an deren Errungenschaften anknüpfend und auf diesen weiterbauend, doch eine eigenartige Oper geschaffen habe.

Freilich, ganz freisprechen von eklektizistischen Anwandlungen kann man Wolf-Ferrari nicht. Er hielt vielleicht nur zu gründlich Umschau im Reiche der komischen Oper des 18. und 19. Jahrhunderts und so begegnete es ihm wohl zuweilen, daß ihm bei der Ausarbeitung einzelner Partien in der Partitur der „neugierigen Frauen" ältere Meister über die Schulter guckten und dem modernen Künstler etwas ins Ohr summten. So beispielsweise die altitalienischen Singspielkomponisten, ferner Mozart und Nicolai. Die ganze musikalische Struktur des Werkes wäre aber eine Unmöglichkeit ohne den „Falstaff" des alten Verdi.

Der größte Vorzug der Musik Wolf-Ferraris liegt meines Erachtens darin, daß sie konsequent den Ton des Lustspieles, also den musikalischen Konversationston, festzuhalten sucht. Seit den Werken Lortzings sind die „neugierigen Frauen" vielleicht die einzige komische Oper, von welcher man dies ganz ohne Einschränkung behaupten kann. Denn selbst in so rein komischen Opern wie etwa der „Verkauften Braut" finden sich Nummern, die ebensogut in einer großen Oper stehen könnten (ich erinnere nur an die Arie der „Marie" im letzten Akt) und auch in d'Alberts „Abreise", deren Musik noch am ehesten den Konversationston trifft, ist manche Stelle für ein Lustspiel etwas zu seriös geraten. Die übrigen komischen Opern der letzten Jahre

stehen ausnahmslos unter dem Einfluß der „Meistersinger“.

Wolf-Ferrari hat sich von diesem Einfluß freigehalten. Burlesk und leichtgeschürzt, wie es die drollige Handlung erheischt, gestaltet er auch die musikalische Illustration. Ja, er legt das Hauptgewicht in diese und vernachlässigt darüber die Charakteristik der einzelnen Personen. Wolf-Ferrari ist lediglich Situationsdramatiker. Sein Orchester wetteifert im Uebermut und in der tollen Laune mit der oftmals an die altitalienische Hanswurstkomödie gemahnenden Bühnenhandlung.

Goldonis „Le donne curiose“ kann man keineswegs das Prädikat eines geistreichen Lustspieles verleihen. Es ist lediglich eine burleske Situationskomödie. Die Handlung ist von verblüffender Dürftigkeit. Ein paar Männer halten in einem Kasino zu Venedig geheime Zusammenkünfte. Geheim insoferne, als keine Frau das Kasino betreten darf. „Verbannt sind die Frauen“. Das gibt natürlich bei den Gattinnen und auch bei der Braut eines der jungen Herren ein Getuschel und Gemunkel. Durch falsche Berichte der dienstbaren Geister wird die Neugier der Frauen auf das höchste gestachelt. Die eine der Damen hat sichs in den Kopf gesetzt: „Ich brings heraus“. Durch Verkleidung und durch allerhand Intriguen wissen sie sich endlich die Schlüssel zum Kasino zu verschaffen und dringen ein. Hinter einer Glaswand mit matten Scheiben belauschen sie ihre Männer. Endlich blinzeln sie durch die Spalten. Eine Frau will der anderen zuvorkommen. Plötzlich gibt die Türe nach und die neugierigen Frauen plumpsen in den Kasinosaal, in welchem ihre Ehegatten ganz harmlos bei einem leckeren Mahle sitzen. Die Neugier der Frauen ist durch die Blamage genug

bestraft und die Männer erklären sich sofort bereit zum Friedensschluß. Mit einem improvisierten Tänzchen schließt die Oper.

Der Librettist hat sich keine Mühe gegeben, das Stück zu vertiefen. Dies scheint mir hier ein Vorzug, denn hätte Sugana die Charaktere psychologisch ernster gestaltet, dann wäre auch der Komponist zu einer gleichartigen musikalischen Behandlung gezwungen gewesen. Hätte aber die moderne Opernliteratur dadurch eine besondere Bereicherung erfahren? Kaum! Sie wäre um eines jener Werke vermehrt worden, deren Komponisten die „Meistersinger“ als komische Oper auffassen und den einzig für diese Handlung passenden Stil auch als den richtigen für ihre heiteren Werke erachten. Daß dieses Prinzip falsch ist, wird die kurze Lebensdauer von Werken wie Hugo Wolfs „Corregidor“, oder Leo Blechs „Das war ich“, bei denen der Widerspruch zwischen dem Inhalte der Oper und der musikalischen Behandlung am deutlichsten hervortritt, beweisen. Es sind dies Zwittererscheinungen, die weder ernste noch komische Opern genannt werden können.

Wolf-Ferraris „neugierige Frauen“ sind aber eine komische Oper in der vollen Bedeutung des Wortes. Der Komponist ist noch jung. Er steht erst in jenem Alter, in welchem Mozart seinen „Figaro“ schrieb. Einen zweiten „Figaro“ hat uns Wolf-Ferrari allerdings nicht gegeben, aber immerhin ein geistesverwandtes Werk und die Jugend des Komponisten läßt Gutes für die Zukunft hoffen.

In gewissem Sinne ist Wolf-Ferrari auch ein kühner Neuerer. Er hat es gewagt, mitten im Posaunen- und Tubenlärm der neuesten Tondramatik eine Filigranpartitur zu schreiben, deren Schwergewicht im Streichorchester liegt, deren Blasinstrumente der Zahl

und Art nach identisch sind mit jenem des Orchesters des „Figaro“. Und merkwürdig! Man hat dieses kleine Orchester doch gehört und mit Vergnügen gehört!

Bedauerlich ist in den „neugierigen Frauen“ nur eines: Der Mangel an abgerundeten Musiknummern und an breiten Ensembles. Die zarte G-dur-Cavatine der Rosaura ist ein langersehnter Ruhepunkt und gleichzeitig ein prächtiger musikalischer Lichtblick. Es ist ein Musikstück von entzückender Schlichtheit und Innigkeit. Bedeutend gequälter erscheint schon die Liebeserklärung des jungen Bräutigams. Doch atmet auch hier der Musiker voll aus. Alles Uebrige sind feine und geistreiche musikalische Gedankenblitze, die einander aber so rasch ablösen, daß das Ohr oft nur schwer Schritt zu halten vermag. Besonders mit dem tollen Wechsel der Rhythmik. Wolf-Ferrari ist in dieser Oper — wie bereits angedeutet — lediglich Situationsmusiker, und zwar ein solcher von ganz besonderer Lebhaftigkeit und Beweglichkeit. Aber eben nur einem solchen kann es glücken, sich dem übermütigen Schwank eines Goldoni mit Erfolg musikalisch zu nahen.

Die Oper erlebte unter Gustav Mahlers Leitung in Wien eine Aufführung, wie sie nur an ersten Bühnen möglich ist. So klein die Partitur auch ist, sie strotzt doch von Schwierigkeiten. Vor allem kann die Darstellerin der „Eleonora“ vor ihrem Auftritt ein Stoßgebet zum Himmel senden, damit ihr während des Berichtes nicht der Atem ausgeht. Dieser Bericht umfaßt wohlgezählte 40 Takte, in jedem Takt sind in sechzehntel Noten 4 bis 5 Worte zu singen und als Tempobezeichnung thront über der Nummer ein presto sempre piu. Große Schwierigkeiten bieten auch die ganz kurzen Ensemblestellen und insbesondere das Zusammenspiel. Wenn nicht alle Sänger und Sängerinnen sich für den

Abend der „neugierigen Frauen" bemühen, alle deutsche Schwerfälligkeit abzustreifen und italienische Lebhaftigkeit sich anzueignen, muß die Oper wirkungslos verpuffen und mancher Hörer mag dann enttäuscht nach Hause schleichen und die Herren Kritiker für verrückt erklären, die an Wolf-Ferrari doch „etwas finden".



Mozarts Große Messe in C-moll.

(Zum erstenmal in Wien aufgeführt im außerordentlichen Konzert der Singakademie am 27. Februar 1905.)

In unserer guten Kaiserstadt muß man sich bezüglich Neuerscheinungen auf dem Gebiete der Musik an zwei Dinge gewöhnen: entweder man bekommt eine Novität vorgesetzt, die einem auf der Stelle — populär gesprochen — wieder gestohlen werden könnte, oder das betreffende Werk ist gut oder wenigstens interessant, dann ist es aber gewiß auch keine Neuheit mehr, sondern jenseits der schwarzgelben Grenzpfähle schon längst bekannt und gewürdigt. Das letztere gilt von Mozarts großer Messe in C-moll.

Daß dieses Werk weit über 100 Jahre warten mußte, um dem staubigen Archiv entrissen zu werden, daraus kann man, in Anbetracht des Umstandes, daß nur vier Teile der Messe vom Meister vollständig in Partitur gesetzt vorhanden waren, den Wiener großen Chorvereinen keinen Vorwurf machen. Daß sich diese aber, nachdem das Werk durch den Dresdener Hofkapellmeister Alois Schmitt im Jahre 1901 nach Mozart'schen Entwürfen vervollständigt und so zu einem geschlossenen musikalischen Organismus gestaltet wurde, durch den Dresdener Mozartverein den Ruhm nehmen ließen, die Messe, die in Wien entstand, auch an der

Stätte ihrer Geburt zum erstenmale aufzuführen, das kann man ihnen nicht so leicht vergeben.[1]) Noch schwerer verzeihlich aber ist es, daß die Singakademie, welche endlich das Studium des Werkes in Angriff nahm, dieses sich nicht so geradehin aufzuführen getraute, sondern sich erst eine Zugkraft in Gestalt des Dr. Wilhelm Kienzl verschreiben und die ganze Aufführung unter das Protektorat einer k. u. k. Hoheit (NB. weiblichen Geschlechts) stellen mußte. Durch derlei Machinationen beweist man, meines Erachtens, wenig Vertrauen zu dem Geschmacke des Wiener Publikums und wenig Pietät für Mozart. Man kalkulierte offenbar so: Das Werk allein „zieht" nicht genug, doch der Hochadel wird der k. u. k. Hoheit zuliebe kommen und ein Großteil des Publikums das Konzert deshalb besuchen, um Hoheit und Adel, als Draufgabe auch noch den Komponisten des „Evangelimann" zu sehen. Verrechnet haben sich die feinen Kenner des Wiener „Persönlichkeitskultus" nicht, der Saal war bis aufs letzte Plätzchen gefüllt und das „Wiener Säuglingsheim", sowie der „Fond zur Erhaltung denkwürdiger Mozartstätten in Salzburg", zu deren Gunsten das Konzert stattfand, werden wohl zufrieden sein.

Nach dieser, ein Streiflicht auf die „Musikstadt" Wien werfenden Abschweifung, wenden wir uns nun dem Werke zu, das doch unerschütterlich stehen bleiben wird, wenn sich bei seiner Erstaufführung in Wien auch etliche Mitglieder des Hochadels und solche die

---

[1]) Um der Wahrheit die Ehre zu geben, muß übrigens gesagt werden, daß die Dresdener Aufführung 1901 doch nicht die erste war. Die fertigen Stücke wurden am 25. August 1783 in der Peterskirche zu Salzburg zum erstenmale aufgeführt und fanden einige Jahre später in dem Oratorium „Davide penitente" Verwendung, das im März 1785 im Wiener Burgtheater zur Aufführung gelangte.

es gern sein möchten, zu Tode gelangweilt haben. (Die Erde sei ihnen leicht!)

Sehr interessant ist vor allem die Entstehungsgeschichte der C-moll-Messe. Mozart hatte bekanntlich seiner Heirat wegen mit dem alten Nörgler in Salzburg, seinem Vater, schwere Kämpfe zu bestehen. Da tat er nun in seiner Herzensangst förmlich das Gelübde, falls er seine Konstanze als seine Frau zum Besuche nach Salzburg bringen würde, eine Messe zu schreiben. Daß diese Messe, eben jene in C-moll, so großzügig und durchaus im strengsten Kirchenstil ausfiel, auch dafür haben wir die Gründe im Leben des jungen Meisters zu suchen. Am 17. August 1782, kurz nach seiner Verheiratung, schrieb Mozart an seinen Vater: „Ich habe letzthin vergessen, Ihnen zu schreiben, daß wir (nämlich er und Konstanze) allzeit mitsammen sowohl in die Messe, als zum Beichten und Kommunizieren gegangen sind und ich habe gefunden, daß ich niemals so kräftig gebetet, so andächtig gebeichtet und kommuniziert hätte, als an ihrer Seite". Mozart war also in jener ersten Zeit seiner Ehe aus innerstem Bedürfnis fromm und diese echte und überdies durch die Liebe zu Konstanze beeinflußte Frömmigkeit offenbart sich aufs Schönste in den erhabenen Chören der Messe. Der strenge, fast durchwegs fugierte Stil erklärt sich indessen leicht aus einer anderen Briefstelle. Am 20. April 1782, also in der letzten Zeit seines Bräutigamstandes, schreibt Mozart an seine Schwester: „Hier schicke ich dir ein Präludio und eine dreistimmige Fuge . . . . . Ein andermal werde ich dir schon etwas Besseres für das Klavier schicken . . . . . Die Ursache, daß die Fuge auf die Welt gekommen, ist wirklich meine liebe Konstanze. Baron van Swieten, zu dem ich alle Sonntage gehe, hat mir alle Werke von Händel

und Bach (nachdem ich sie ihm durchgespielt) nach Hause gegeben. Als Konstanze die Fugen hörte, ward sie ganz verliebt darein; sie will nichts als Fugen hören, besonders aber (in diesem Fach) nichts als Händel und Bach. Weil sie mich nun öfters aus dem Kopfe Fugen spielen gehört hat, so fragte sie mich, ob ich noch keine aufgeschrieben hätte, und als ich nein sagte, so zankte sie recht sehr, daß ich eben das Künstlichste und Schönste in der Musik nicht schreiben wollte und gab mit Bitten nicht nach, bis ich ihr eine Fuge aufsetzte und — so ward sie". — Und wir können getrost hinzufügen: so wurden auch die Fugen und fugierten Sätze in der C-moll-Messe. Van Swieten, der Freund, mit seiner Bach- und Händelbegeisterung, die Braut mit ihrer Vorliebe für Fugen, sie waren es in erster Linie, welche Mozart die Anregung boten, sich einmal an ein großes Werk für die Kirche zu wagen, nachdem er bereits 16 kleinere Messen im Robotdienst und zumeist ganz nach dem Geschmacke des Erzbischofs von Salzburg hatte schreiben müssen.

Interessant, oder wenn man will eigentlich pikant ists aber ferner, daß der, wie wir hörten, damals fromme Mozart, der mit seiner Frau gerne zur Beichte ging und kommunizierte, in seiner C-moll-Messe ganz und gar auf protestantischen Boden geriet. Dies war vielleicht nicht allein durch die echt protestantischen Geist atmenden Kompositionen seines großen Vorbildes Joh. Seb. Bachs bedingt, sondern auch durch eine Neuerung, welche Josef II. im Wiener Gottesdienst durchsetzte. Der offenkundig protestantisch gesinnte Kaiser untersagte nämlich im Jahre 1783 die Figuralmusik in allen Wiener Kirchen und führte den deutschen Gemeindegesang ein. Nur in der Hofkapelle und bei St. Stefan gelangten an hohen Feiertagen, wenn der Erzbischof das Amt

hielt, orchestrale Messen zur Aufführung. Mozart mag, als er 1782 seine Große Messe in Angriff nahm, von dieser bevorstehenden Neuerung Wind bekommen und deshalb die Messe pontifikal und überdies auch so protestantisch (d. h. Bachisch) gestaltet haben, um so nach der Salzburger auch Aufführungen in Wien zu erzielen. Das zuletzt Gesagte ist, wie schon das Wörtchen mag andeutet, indessen nur eine Vermutung, aber immerhin eine solche, welche bezüglich Feststellung der Ursachen des Bach'schen Geistes, den die Komposition atmet, nicht schlechtweg von der Hand zu weisen sein dürfte.[1])

Was nun das Werk selbst anlangt, so sind über jene Teile, welche von Mozart ganz fertiggestellt wurden, (es sind dies das Kyrie, Gloria, Sanctus und Benedictus) die Akten wohl so gut wie geschlossen. In der Beurteilung dieser Stücke können wir uns getrost den Ansichten des Meisterbiographen Otto Jahn anschließen. Auch wir müssen dem achtstimmigen „Qui tollis" und dem fünfstimmigen „Gratias" die Palme zuerkennen und die ausgedehnte „cum sancto spiritu"-Fuge „trotz mancher Kunststücke trefflich gearbeitet" nennen. Steht hier Mozart unter dem Einflusse des großen Thomaskantors, so ist jener Händels auf den Beginn des „Gloria" unverkennbar, ja reicht sogar bis zu einer genauen Nachbildung. Die Kraftstelle auf Tonica und Dominante bei den Worten „in excelsis" stammt aus Händels „Hallelujah". Solche Vorbilder läßt man sich indessen gefallen. Weniger erfreulich sind hingegen jene, welche Mozart in der Sopranarie des „Laudamus te" vorschwebten. Die Arie ist ein Koloraturzopf im Stile

[1]) Ergötzlich ist es, daß dieses von der religiösen Herbheit des Protestantismus unbedingt beeinflußte Werk in Wien, 123 Jahre nach seiner Entstehung, zum erstenmale unter dem Protektorate einer katholisch-frommen Erzherzogin aufgeführt wurde.

Hasses und Grauns, welche damals allerdings noch sehr geschätzt und berühmt waren.[1]) Aehnliche Einflüsse machen sich auch in dem Duett „Domine Deus“ bemerkbar, dessen unmelodische Sprünge (18 Takte vor Schluß) wie übertriebene Rücksichten auf den Stimmumfang der Sängerinnen (resp. damals Kastraten) anmuten.

Einer der erhabensten der von Mozart vollständig ausgeschriebenen Sätze ist aber das achtstimmige „Sanctus“. Ueberaus feierlich wirkt hier die Emanzipierung der Hörner und Posaunen, deren Akkorde kräftig von den ebenso selbstständig verwendeten Holzbläsern beantwortet werden. Das gleichfalls achtstimmige fugierte „Osanna“ bildet indessen eine der interessantesten Nummern für den Kontrapunktiker.

Völlig abweichend von der Stilart in der korrespondierenden Nummer seiner früheren Messen behandelt Mozart hier das „Benedictus“. Sonst ein lieblich melodiöser Satz, mit zierlichen Solostellen reichlich bedacht, im ganzen von einer zarten, innigen Stimmung getragen, erscheint das Benedictus der C-moll-Messe als Soloquartett, dessen strenge Satzweise dem ganzen Stücke einen herben, mit dem Sinn der Worte wenig harmonierenden Ausdruck verleiht.

So bliebe uns nun noch jene Nummer zur Besprechung übrig, die dem Bearbeiter die größten Schwierigkeiten in den Weg legte, welche dieser aber, es sei gleich herausgesagt, trefflich überwunden hat. Diese Nummer ist das „Credo“. Von diesem textlich umfangreichsten Teile der Messe standen dem 737 Takte umfassenden „Gloria“ bloß 219 Takte bis zum „et

---

[1]) Noch Christian Daniel Schubart erklärt beide in seiner 1786 auf dem hohen Asperg geschriebenen „Aesthetik der Tonkunst“ für unsterbliche Meister.

incarnatus est" entgegen. Es handelte sich dem Bearbeiter nun darum, mit Zuhilfenahme anderer Kirchenkompositionen Mozarts das „Credo" so auszudehnen, daß es formell der Riesenlänge des Gloria das Gleichgewicht hält. — Nun, wenn man ein Erfindungskrösus ist, wie es Mozart war, der Ansätze zu Werken hinterließ, von denen manche gewiß Meisterwerke geworden wären, braucht man nur diese Fragmente zu studieren, um mit ihrer Hilfe ein großes Fragment stilgerecht zu einem vollendeten Werke zu formen. Das „et incarnatus", ein Sopransolo mit drei obligaten Blasinstrumenten, war in Mozarts Partiturskizze vorhanden. Wir hätten es aber dem Bearbeiter nicht verübelt, wenn er die veraltete Kadenz, in welcher die Singstimme bloß die Rolle eines vierten obligaten Instrumentes übernimmt, ganz gestrichen hätte.[1]) Das „Crucifixus" entlehnt Schmitt einem „Entwurf zu einem Requiem". Im „Et resurrexit" nimmt er eine Jugendmesse aus der Salzburger Zeit und ein 1779 geschriebenes, alleinstehendes „Kyrie" zu Hilfe. Für ein „Kyrie", zufolge einer ununterbrochenen Sextolenfigur der Streicher etwas zu rauschend gehalten, erfüllt das einsam gebliebene Kirchenstück hier vollkommen seinen Zweck. Das „Et in Spiritum sanctum" nimmt der Bearbeiter ebenfalls aus einer der kleinen Salzburger Messen herüber. Dies ist vielleicht die am wenigsten glückliche Wahl. Das gemächliche Tempo di Menuetto, in welchem sich der Satz bewegt, bringt zwar Abwechslung in die schwere kontrapunktische Arbeit, bildet aber doch

[1]) Ein moderner Musikkritiker will in diesem Sätzchen eine feinsinnige Pastoralstimmung entdecken. Eine solche hervorzuzaubern dürfte kaum in Mozarts Absicht gelegen sein. Ihm kam es hier offenbar lediglich auf eine eigenartige Klangmischung dreier Blasinstrumente mit einer Singstimme an.

zu den übrigen ernsten Chören der Messe einen etwas allzuscharfen Gegensatz.

Es folgt nun die einzige Stelle, in welcher sich der Bearbeiter eine kleine Modernisierung erlaubte, d. h. eigentlich einen modernen Klangeffekt anwendet, der aber keineswegs derart gestaltet erscheint, daß er nicht von Mozart selbst hätte erfunden werden können. Die instrumentalen Uebergangsakte von dem in G-dur endenden „Et in Spiritum" zur folgenden Nummer halte ich nämlich für die selbständige Arbeit Schmitts. Hart vor Eintritt des wieder nach Mozart'schen Vorlagen bearbeiteten „Credo in unam sanctam" läßt nun Schmitt einen Paukenwirbel eintreten, über welchen Durchgangsakkorde, kreszendiert und ritardiert, zu der mit voller Wucht einsetzenden nächsten Nummer überleiten. Ein einfacher, aber glänzender Effekt.[1]) Nun war für den Bearbeiter das Schwierigste überwunden. Die folgende Fuge „Et vitam" entlehnte er derselben Messe wie das „Et in Spiritum". Gewiß kein schlechter Griff; aber es wäre ratsam gewesen, wenn Schmitt die von Mozart in diesem Satze spärlich bedachten Trompeten etwas reichlicher eingeführt und auch Pauken hinzugesetzt hätte, vornehmlich gegen den Schluß. Denn auf den kurzen, aber äußerst prunkvollen Es-dur-Satz „Credo in unam sanctam" fällt die Schlußfuge infolge ihres wenig glänzenden Charakters ab und am Schlusse einer so ausgedehnten Nummer erwartet man unbedingt eine Steigerung.

Das fehlende „Agnus Dei" hat schließlich Schmitt

[1]) Die Stelle ist übrigens, wie schon angedeutet, ganz im Geiste Mozarts gedacht, aber mehr im Geiste des Dramatikers als des Kirchenkomponisten. Sie erinnert etwas an den ebenfalls unter einem Paukenwirbel bei vorausgehender scharfer Modulation erfolgenden Auftritt Donna Annas und Oktavios im Sextett des Don Juan.

durch notengetreue Wiederholung des „Kyrie“ ersetzt, jedenfalls das beste Auskunftsmittel, um dem Werke ein vollständiges, einheitliches Gepräge zu verleihen.

Sehen wir nun von den Hinzufügungen aus anderen Werken ab, so beweisen die von Mozart vollendet hinterlassenen Stücke aufs glänzendste das musikalische Universalgenie ihres Schöpfers. In der gesamten Musikentwicklung begegnen wir keinem zweiten Meister, der wie Mozart imstande gewesen wäre, zwischen einer deutschen und eifrigen Vorstudie zur italienischen komischen Oper ein Kirchenwerk zu schreiben, das in seinen Hauptabschnitten vom Hauche wahrer Religiosität und von Bach'schem Geiste durchweht erscheint.

Was die Stellung der C-moll-Messe in ihrer neuen Gestalt in der kirchlichen Musikliteratur anlangt, so reiht sie sich unmittelbar an die H-moll-Messe Bachs und die Missa solemnis Beethovens. Beide Werke sind ihr an Gewalt und Innerlichkeit überlegen, aber was Großzügigkeit der Konzeption und Anwendung der kontrapunktischen Technik anlangt, muß sie in einem Atem mit jenen Riesen der Kirchenmusik genannt werden. Alois Schmitt, der Bearbeiter, hat durch verständnisvolle Lösung der mühevollen Aufgabe, die er sich stellte, der Musikwelt tatsächlich eines der bedeutendsten und interessantesten Werke Mozarts erschlossen. Er hat das Fragment nicht mühselig zusammengeflickt, sondern mit dem Auge eines feinen Kenners und geschmackvollen Musikers durchaus im Geiste des Meisters vollendet. Ihm und seinen getreuen Mithelfern gebührt daher mit vollstem Rechte der Dank der Musikfreunde im allgemeinen, im besonderen aber jener der über die ganze Welt verstreuten Mozartgemeinde.

Die Verpachtung des Wiener Raimundtheaters.

Am 6. November 1907 erschien Direktor Karczag vom Theater an der Wien bei Herrn Alfred Strasser, dem Präsidenten des Raimundtheatervereins, und unterbreitete ihm mit den Worten: „Wollen wir amerikanisch vorgehen?“ einen Pachtvorschlag. Herr Strasser ließ sich von dem Wiener Amerikaner derart imponieren, daß er in kürzester Zeit mit Herrn Karczag handelseinig wurde und dieser jubilierend mit dem Präliminarvertrag in der Tasche zu seinen Freunden Wallner und Lehár eilen konnte.

Aerger hat sich wohl selten ein Theaterverein dranbekommen lassen, als dies im vorliegenden Falle geschehen ist. Was kann man aber auch von einem Theaterunternehmen anderes verlangen, in dessen Ausschuß Leute sitzen (oder saßen?), deren literarische Bildung eine derart famose ist, daß einer dieser Herren — wie aus der Aera Müller-Guttenbrunn noch erinnerlich sein dürfte — dem Direktor einmal die wohlgemeinte Warnung erteilte: „Sie, wenn's nächstens wieder a neuches Stuck von dem Schiller aufführen, geb'n S' dem Autor net zu viel Freikarten.“ — Ein alter Erfahrungssatz lautet: „Jedes Volk hat die Kunst,

die ihm gebührt". Nun also! Jetzt wird auch das Volk rings um das Raimundtheater endlich die Kunst bekommen, die ihm gebührt, d. h. den Schwank, das Lokalstück, die Posse und die Operette. Denn aus diesen Gattungen der dramatischen „Literatur" wird sich das Repertoire des Raimundtheaters zusammensetzen, trotz der bombastischen Reden und himmelblauen Versprechungen des Herrn Karczag gegenüber dem Interviewer der „Neuen freien Presse". Die „Aeußerungen Direktor Karczags", die im Morgenblatt vom 7. Nov. 1907 in dem genannten Blatte zu lesen waren, sind es wahrlich wert, ein bischen näher beleuchtet zu werden.

„Ich will da draußen (das Raimundtheater dürfte am Ende von Ottakring liegen!) eine Wiener Volksbühne ins Leben rufen. Verzeihen Sie! Ich sage immer ich und ich meine eigentlich wir, oder noch richtiger: er. Denn ich denke da an meinen trefflichen Freund und Kollegen Wallner: der war selbst Schauspieler". — Ja wohl: das war er. Und noch dazu ein sehr guter Schauspieler, dem es nur nie hätte einfallen sollen, nach Wien zu kommen! In Frankfurt feierte er in den ersten Rollen Triumphe. In Wien sah er sich am Deutschen Volkstheater baldigst von der Cliquenwirtschaft in das kleine Rollenfach zurückgedrängt. Kein Wunder, daß er ging und wieder in Deutschland sein Heil suchte. Aber ehe er es fand, lernte er Herrn Karczag kennen und alsbald übernahm er mit seinem Freunde das erste Wiener Operettentheater. Nun war Herrn Wallner die Kunst nicht mehr „die hohe himmlische Göttin", sondern „die tüchtige Kuh, die ihn mit Butter versorgt".

Was brauchen wir auch in Wien eine deutsche Kunst?! Herr Karczag hat's dem Raimundtheaterverein klipp und klar gesagt, daß es damit in Wien

nichts ist. „Allen Respekt vor Direktor Lautenburg",[1] sagte Herr Karczag pathetisch, „aber das Wiener Publikum muß wienerisch behandelt werden. Vor den Künstlern, die Lautenburg hiehergebracht hat, die größte Hochachtung, aber norddeutsche Kunst und Wiener Kunst sind zweierlei". Ich erlaube mir Herrn Karczag zu entgegen, daß er mit dem Worte Kunst den jämmerlichsten Mißbrauch treibt, der je damit getrieben wurde, wenn er so daherschwatzt. Es gibt nur eine deutsche Kunst, und diese ist in Wien dieselbe wie in Berlin. Alles andere ist Pseudokunst, Theaterspielerei, Manier; und in der Manier gibt es allerdings einen Unterschied zwischen „Weanertum" und „Berlinertum". Das aber hat mit der Kunst nichts zu schaffen und äußert sich auf der Bühne nicht in Kunstwerken, sondern in den tiefstehenden literarischen Erzeugnissen der dramatischen Schriftstellerei, in den Possen, Schwänken und Lokalstücken. Daß diese Gattung Herr Karczag in erster Linie pflegen will, daraus macht er kein Hehl; mit Kunst aber haben diese Dinge — nochmals sei's betont — einen blauen Teufel zu tun; es wäre denn, daß man das Hanswurst- und Taddädelwesen, das in Wien noch immer spukt und, wie es den Anschein hat, bis zum jüngsten Tag spuken wird, als Kunst bezeichnet.

Als nun der Berichterstatter der „Neuen Freien Presse" Herrn Karczag den berechtigten, vom juridischen Standpunkt sogar sehr berechtigten Einwand macht, wie sich die Statuten des Raimundtheatervereins mit der Spieloper und gar Operette

---

[1] Direktor Lautenburg führte nur kurz die Direktion des Raimundtheaters. Da er die Saison mit Hebbel's „Nibelungen" eröffnete und auch weiters dem ernsten Drama und guten modernen Stück sein Augenmerk zuwandte, ist es für jeden Kenner des Wiener Publikums selbstverständlich, daß er sich nicht halten konnte.

vertragen würden, wirft sich Herr Karczag stolz in die Brust, beginnt aus den Statuten zu deklamieren und dieselben dann einfach so auszulegen, wie es ihm in den Kram paßt. „Der Verein beabsichtigt die Führung und Förderung des Raimundtheaters als eine gute Volksbühne“, liest Herr Karczag, macht dann eine Pause und fragt: „Sind wir keine gute Volksbühne?“ Welche meinen Sie denn? erlaube ich mir als Gegenfrage. Das Theater an der Wien oder das Raimundtheater in spe? Keines von beiden ist eine gute Volksbühne! Denn was die Herren in der Wallgasse an Prosastücken in Aussicht stellen, ist kein Repertoire für eine gute Volksbühne. Auf einer solchen dürfen Schwänke und Possen überhaupt nicht erscheinen; die gehören nicht fürs Volk, sondern für den Pöbel, also in die Praterbuden! (Selbstverständlich die klassischen Possen eines Nestroy ausgenommen.) Und ist Herr Karczag wirklich der Ansicht, daß das Theater an der Wien eine gute Volksbühne sei? Da irrt er aber ganz gewaltig! Die Operette ist der Tod des guten Geschmacks, die ärgste Volksverderberin; ist ein Genre, das nicht die geringste Existenzberechtigung hat, und gegen das alle ernsten Musikästhetiker, denen die ethischen Wirkungen der Musik am Herzen lagen, seit fast einem Jahrhundert den erbittertsten Kampf führen. Leider ganz vergeblich. Denn „Gegen die Dummheit kämpfen selbst Götter vergebens“. Nun liest Herr Karczag mit Pathos weiter: „Bei billigen Eintrittspreisen soll gediegene, gesunde geistige Nahrung geboten werden. Zur Aufführung sollen vorwiegend Werke des deutschen Schrifttums gelangen“. Mit Ueberzeugung setzt Herr Karczag hinzu: „Das ist der „Zigeunerbaron“ auch“. — Der „Zigeunerbaron“ ist ein Erzeugnis des deutschen Schriftums? Da ist wohl

bei Herrn Karczag „Minna von Barnhelm" eine italienische komische Oper?!

Und von einem Direktor, in dessen Kopf derartige Begriffsverwirrungen herrschen, läßt sich der Raimundtheaterverein imponieren! In der Tat; diese Herren verdienen die Kunst, die ihnen gebührt, die Kunst der Herren Karczag, Wallner und — Lehár! — Bald hätte ich diesen Herrn — den dritten im Bunde — vergessen! Der dritte, aber nicht der geringste. Im Gegenteil! Herr Lehár scheint die Hauptrolle in dieser ganzen Theaterpachtungskomödie zu spielen. Ohne ihn hätten sich die beiden anderen Herren mit dem Theater an der Wien bescheiden müssen; ja, hätte Herr Lehár nicht „Die lustige Witwe" geschrieben, so hätten sie vielleicht dort bereits zusperren müssen. Aber Herr Lehár hat glücklicherweise „Die lustige Witwe" geschrieben und wurde durch diese Operette ein reicher Mann und die beiden Herren Direktoren mit ihm. Solch gute Tat muß belohnt werden, und so machen die Herren Karczag und Wallner Herrn Lehár den Antrag, mit ihnen in Kompagnie ein eben freiwerdendes Theater zu pachten, ein Theater, in dem sich der Komponist nach Herzenslust austoben kann.

Herrn Lehárs Programm für das Raimundtheater ist übrigens so übel nicht! Er will die Spieloper kultivieren und ist der Meinung, „daß sich Lortzing und Flotow trefflich mit Raimund vertragen werden". Das ist vollkommen richtig, nur werden die beiden Spielopernkomponisten diese Probe nicht zu bestehen brauchen, denn im Theater in der Wallgasse wird vom 1. August 1908 angefangen verflucht wenig von dem Dichter aufgeführt werden, dessen Namen es trägt. Viel eher bin ich der Ansicht, daß sich der Raimundtheaterverein zu einer Aenderung des Titels seines Theaters wird ent-

schließen müssen. Denn — wie in der Presse zu lesen stand — wird Herr Lehár in kürzester Zeit daran gehen, „eine neue Volksoper für das Raimundtheater zu komponieren". Daß es in diesem zu erwartenden Kunstwerk nicht ohne Walzer, Märsche und Couplets abgehen wird, ist wohl bei dem glorreichen Komponisten der „Lustigen Witwe" selbstverständlich. Es ist daher sehr leicht möglich, daß diese neue Operette, vulgo Volksoper, eine dreistellige Aufführungszahl erlebt und so wird aus dem Raimundtheater schön langsam und ohne daß es das große Publikum merkt ein Lehártheater werden.

Doch mag da „draußen" in der Wallgasse geschehen, was da will, mit Bestimmtheit kann behauptet werden, daß die drei neuen Pächter nicht die richtigen Leute für das Raimundtheater sind. „Schuster, bleibt bei euren Leisten!" und tragt weiter im Theater an der Wien zur Volksversumpfung bei. Alle Schichten der Bevölkerung sind bereits von dieser Versumpfung angesteckt, wie die 450 Aufführungen der „Lustigen Witwe" beweisen. Es ist also gar kein Grund vorhanden, diese Volksversumpfung auch in die Wallgasse zu verpflanzen. Der Raimundtheaterverein aber hat sich durch das „amerikanische Vorgehen" des Herrn Karczag imponieren und düpieren lassen und damit bewiesen, wes Geisteskind er ist. Er habe also die Kunst, die ihm gebührt![1])

---

[1]) Wie wenig mich auch die obigen 1907 geäußerten Ahnungen betrogen, zeigt ein flüchtiger Blick auf das gegenwärtige Repertoire des Wiener Raimundtheaters. Ich greife eine ganz beliebige Woche heraus.

Sonntag, den 28. Februar 1909:
„Der Bettelstudent" (Operette.)
Montag, den 1. März 1909:
„Der Zigeunerbaron" (Operette).

Dienstag, den 2. März 1909:
„Die Sprudelfee“ (Operette).
Mittwoch, den 3. März 1909:
„Liebeswalzer“ (Operette).
Donnerstag, den 4. März 1909:
„Die Fledermaus“. (Neuestens zur kom. Oper avanciert)
und so weiter mit Grazie!

Also sieht nach den Begriffen eines ungarisch-jüdischen Theaterdirektors der Spielplan einer „guten deutschen Volksbühne“ aus! „Schwamm drüber.“



Gedenkblätter.

Eduard Hanslick.

(Wien, im August 1904.)

In Baden bei Wien starb in der Nacht vom 6. zum 7. August 1904 Eduard Hanslick. Man mag sich zu seinem ästhetischen Bekenntnisse stellen wie man will, eines kann auch der Gegner nicht wegleugnen: Hanslick war vielleicht einer der einflußreichsten, gewiß aber der meistgelesene Musikkritiker der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts. Seine Popularität, wenn man so sagen darf, hatte er einzig und allein seinem Stil zu danken, dem amüsanten Plauderton, in welchem er dem Leser die Mängel und Vorzüge eines Tonwerkes anschaulich zu machen verstand. Hanslick war in dieser Hinsicht mehr Journalist als Essayist, aber kein Journalist im gewöhnlichen Sinne. Bei ihm hat das Wort eine ähnliche Bedeutung, die es bei Heinrich Heine gewinnt, wenn man an dessen literarhistorische Aufsätze denkt. Keine Oberflächlichkeiten, aber auch keine tiefgründige, deutsche Umständlichkeit. Französisch-pikante Sprachwendungen, gleißende Bilder, überraschende, witzige Vergleiche, mit derlei Finessen hält er seine Leser in Spannung, auch dann noch, wenn mancher vielleicht schon nahe daran ist, wegen gänzlicher Gegensätzlichkeit der Ansichten das Buch ärgerlich aus der Hand zu legen.

Sein musikalisches Glaubensbekenntnis legte Hanslick in der nun vor mehr als 50 Jahren (1854, 10.

Aufl. 1902) erschienenen Schrift nieder: „Vom musikalisch Schönen". Unleugbar war das Buch epochemachend. Allein sein Wert heutzutage beruht nur noch in jenem Teile der Schrift, den ich den negativen nennen möchte. Hanslick bekämpft, indem er die Schönheit eines Tonwerkes in abgerundeten Formen, im Reichtum des melodischen Flusses, in der tadellosen Anwendung der technischen Regeln erkennt, jede Gefühlsduselei in der musikalischen Kritik. In dieser Beziehung, nämlich hinsichtlich der Besonnenheit der ästhetischen Wertung musikalischer Werke, hat seine Schrift manch Gutes geleistet. Es war wahrlich an der Zeit, daß den enthusiastischen Umschreibungen und oft unsinnigen Nachdichtungen eines Tonwerkes von Seite der Rezensenten ein Ende gemacht wurde. Diese Art der Musikkritik, welche oft nur aus einer Kette von Ausrufsätzen bestand, führte zu nichts, verwirrte nur den Leser und gab ihm keinerlei Anhaltspunkte für die Heranbildung eines guten Geschmackes.

Der positive Teil der Schrift „Vom musikalisch Schönen" ist heute, trotzdem Hanslick selbst im Vorworte der neuesten Auflage gesteht, keinen Fußbreit von seinem Standpunkte weichen zu können, der modernen Aesthetik gegenüber gänzlich unhaltbar.

Dem Verfasser des „musikalisch Schönen" wurde diese allzu strenge Verfechtung seiner Ansichten zum Unheil, denn indem er einen Künstler wie Richard Wagner mit den von ihm aufgestellten Grundsätzen abzuurteilen imstande zu sein glaubte, beging er den größten Irrtum seines Lebens und setzte sich, wie die Zeit lehrte, einer fürchterlichen Blamage aus. Dem Empfinden eines großen Menschen, der in seiner Allgewalt ein ganzes Volk, ganze Nationen mitreißt, läßt sich von keinem Kritiker, selbst nicht von einem Eduard

Hanslick, gebieten. Sein Fehler in der Beurteilung Wagners war, daß er in diesem nur den Musiker und nebenbei höchstens noch einen Dichter, nicht aber eine Erscheinung von nationaler Bedeutung, einen Kulturfaktor, erkannte. Man lese Hanslicks Kritiken über „Rheingold", über die „Meistersinger" und man wird die Wahrnehmung machen, daß Hanslick zwar messerscharf, doch nicht ohne Gerechtigkeitssinn, dem Musiker und Dichter an den Leib rückt, daß er aber völlig blind ist für die nationale Großtat Wagners im allgemeinen.

Was Hanslick dazu veranlaßte, plötzlich gegen Wagner Front zu machen, nachdem er zuerst für den „Holländer" und „Tannhäuser" begeistert eingetreten war, dies Rätsel zu lösen müssen wir wohl dem Musikhistoriker der Zukunft überlassen. Wagner selbst war über diesen Abfall — wie er selbst in einer seiner Schriften bekennt — völlig verblüfft. Möglich, daß Wagners Schrift „Das Judentum in der Musik" Ursache der Sinnesänderung Hanslicks war, denn dieser hatte mittlerweile mit der jüdischen Journalistik engste Fühlung genommen und konnte nun seinem Brotgeber durch das Eintreten für einen antisemitisch gesinnten Künstler nicht ins Gesicht schlagen. Das feste Verharren auf seinem im „musikalisch Schönen" eingenommenen Standpunkt, den Hanslick vielleicht, falls er nicht Wagners Gegner zu werden sich genötigt sah, nach und nach leicht aufgegeben hätte, bot ihm eine zwar einseitige, aber höchst sichere Handhabe zur Bekämpfung der neuartigen Tondramen des deutschen Meisters. Wurde Hanslick wirklich nur des Umstandes wegen zum Gegner Wagners, weil er sich von dem Dienste bei einem jüdischen Journal reichen Gewinn versprach, dann war sein Dasein ein Märtyrertum des Gewissens, aber kein Märtyrertum im heldenmäßigen Sinne.

Mit Ausnahme der Kapitel Richard Wagner und Anton Bruckner und seiner übertriebenen und bei seinen Grundsätzen oft verwunderlichen Ueberschätzung Brahms, die gegenüber der Unterschätzung der beiden Genannten umsomehr frappiert, ist Hanslicks Buch „Aus meinem Leben" (1894) vielleicht das Interessanteste, das er geschrieben, wie die zweibändige „Geschichte des Konzertwesens in Wien" jedenfalls sein wissenschaftlich wertvollstes ist.

Man rühmte ihm große gesellschaftliche Fähigkeiten nach. Diese scheint er besessen zu haben, denn es gab fast keine musikalische Kapazität in der 2. Hälfte des verflossenen Jahrhunderts, mit der Hanslick nicht in irgend einem Salon, Konzertsaal oder Badeort zusammengetroffen wäre. Von dem alten pensionierten Hofkapellmeister Gyrowetz angefangen, der selbst noch in seiner Jugend mit Haydn, Mozart und Beethoven bekannt oder sogar befreundet war, über Schumann, Berlioz, Liszt und Wagner hinweg hat er mit allen musikalischen Charakterköpfen bis zu jenen der Gegenwart persönliche Fühlung genommen. So hat Hanslick tatsächlich fast ein Jahrhundert Musikgeschichte miterlebt. Und was für ein Jahrhundert!

Eduard Hanslick war als Kritiker gefürchtet und gehaßt, verehrt und bewundert. Ein Sprichwort sagt: „Jeder ist seines Glückes Schmied". Hätte Hanslick nicht so einseitig auf seinem Standpunkt „Vom musikalisch Schönen" verharrt, hätte er die kulturelle Bedeutung Richard Wagners, das Genie Anton Bruckners erkannt, sein Andenken würde ungetrübt im Herzen jedes kunstsinnigen Deutschen leben.



Hektor Berlioz.

Am 11. Dezember jährt sich zum 100. Male der Geburtstag eines der größten französischen Tondichter, ja einer der epochalsten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik überhaupt: Hektor Berlioz'. Ehe wir an die Fixierung seiner musikhistorischen Stellung herantreten, möge es uns jedoch gestattet sein, einen Blick auf das Leben dieses Meisters zu werfen, welches in seiner romantischen Färbung unendlich viel des psychologisch Interessanten bietet. Es muß uns schier wundernehmen, daß diese Gestalt noch nicht zum Helden eines Romanes verwertet wurde. Wie kaum ein zweiter Künstler hielt Berlioz an seinen gewonnenen Idealen fest, und speziell die Gestalt des jugendlichen Musikers wächst durch dieses unerschütterliche Vertrauen auf seine Kraft, sein Talent und seine Liebe ins Heldenhafte, und erstrahlt so im Glorienschein sittlicher Größe.

Hektor Berlioz wurde am 11. Dezember 1803 zu Côte-Saint-André, einem Landstädtchen bei Lyon geboren, wo sein Vater den Beruf eines Arztes ausübte. Es ist für den späteren Schöpfer der modernen Programm-Musik bezeichnend, daß in seinem 12. Lebensjahre seine Leidenschaft für die Musik gleichzeitig mit derjenigen für ein um sechs Jahre älteres Mädchen entbrannte, das ihn schon durch den Namen, es hieß

Stella, entzückte. — Unter der Anleitung seines Vaters erhielt Berlioz eine umfassende Bildung und lernte nebenbei auch das Flageolet und die Flöte. Merkwürdigerweise sind diese beiden Instrumente die einzigen geblieben, die er wirklich zu spielen verstand, er, der große Neuerer auf dem Gebiete der Symphonie und der Schöpfer einer bisher unübertroffenen Instrumentationslehre.

Der Vater will aus Hektor einen Arzt machen, aber der Sohn beschäftigt sich lieber mit den Biographien großer Musiker. Der erste Besuch des Opernhauses, bei dem er Salieris „Danaiden“ hört, übt auf ihn eine berauschende Wirkung aus, die sich beim Anhören bedeutender Werke naturgemäß noch steigert und endlich nach einer Aufführung von Glucks „Iphigenie auf Tauris“ solch einen Höhepunkt erreicht, daß er auf der Schwelle des Opernhauses vor den entsetzten Tanten und Eltern den feierlichen Schwur leistet, Musiker zu werden. Bei dem greisen Lesieur nimmt er nun Kompositionsunterricht und debütiert, nach vielfachen Bemühungen bezüglich der Aufführung, mit einer Messe in der Kirche St. Roch. Seine Eltern, die sich dem Musikstudium immer heftiger widersetzen, drohen nun, sich von ihm loszusagen. Als Berlioz aber ins Vaterhaus zurückkehrt und über die ihm zuteil werdende unfreundliche Behandlung in Trübsinn verfällt, läßt der Vater von seinem Starrsinn und gewährt Hektor ein Probejahr in Paris. Allein die streng katholische Mutter, welche die Laufbahn eines Musikers, ihrer innigen Fühlung mit dem Theater wegen, für eine dem Seelenheil verderbliche hält, darf von diesem Entschluß des Vaters nichts erfahren. Unglücklicherweise vertraut Hektor, im Uebermaße der Freude, das Geheimnis einer Schwester an, und durch diese erfährt es die Mutter. Nun

spielt sich jener fürchterliche Auftritt im Elternhause ab, der Berlioz Zeit seines Lebens unvergeßlich blieb: die Mutter spricht über ihren Sohn den Fluch aus! — Wohl eines der traurigsten Beispiele, wie weit religiöser Fanatismus den Menschen zu treiben vermag.

In Paris darbt Berlioz in der entsetzlichsten Weise. Von Hause erhält er zwar monatlich 120 Franken, muß sich aber nebenbei durch Flötenlektionen Geld verdienen, um eine Schuld von 1200 Franken abzuzahlen, die er bei einem Musikfreunde gemacht hatte, um die Kosten zur Aufführung der Messe aufbringen zu können. Der gewissenhafte Jüngling schickt tatsächlich nach einigen Monaten an seinen Gläubiger bereits 600 Franken als Abschlagszahlung, worauf dieser Mann, jedenfalls gerührt von Hektors Pflichtgefühl und von der bitteren Lage seines jungen Schuldners in Kenntnis gesetzt, sich um Deckung des Restes direkt an den Vater wendet. Nun ist Feuer im Dache! Der Alte hält seinen Sohn für einen leichtsinnigen Schuldenmacher und droht ihm, falls er nicht augenblicklich der bisherigen Laufbahn entsage, mit Einstellung der Monatszulage.

Berlioz bleibt indessen fest. Durch Lektionen und Kompositionen will er sich allein weiterbringen. Leider sieht er bald, daß er sich zu viel zugemutet. Der Lektionen werden immer weniger, die Kompositionen kann er nicht zur Aufführung bringen. Mit Heroismus hält er aber an seinem Ideal fest. Schon nahe daran, Hungers zu sterben, gelingt es ihm endlich, mit 50 Franken Monatsgage als Chorist im Theater „des Nouveautés“ unterzukommen, auch bei Richa Kontrapunkt studieren zu dürfen. Allein ein neuer Schlag harrt seiner. Seine Kantate „Orpheus“ wird ihm als „unausführbar“ zurückgewiesen. Diese neuerliche Enttäuschung erschüttert den jungen Künstler derart, daß

er in eine schwere Krankheit verfällt. Das düstere Geschick und die Standhaftigkeit des Sohnes rühren endlich das Herz des Vaters und dieser bewilligt ihm neuerdings die frühere Monatszulage.

Nun schüttelt Hektor vor allem das verhaßte Choristenjoch ab und wirft sich mit Eifer auf das Studium dramatischer Musik, insbesondere der Opern Glucks.

Jetzt aber naht das große Ereignis seines Lebens. Er sieht zwei Aufführungen Shakespeare'scher Werke („Hamlet" und „Romeo und Julia"). Im ersten Stücke erfaßt ihn die rasendste Leidenschaft für die Darstellerin der Ophelia, Miß Smithson. Er vergißt nun über diese Leidenschaft alles und irrt wie ein Wahnsinniger in den Straßen von Paris umher, nur fortwährend mit dem Gedanken beschäftigt, die Aufmerksamkeit der Dame zu erringen. In einem Konzert werden einige seiner Kompositionen aufgeführt. Unglücklicherweise erfährt die Miß weder etwas von dieser Aufführung, noch von dem Erfolge des jungen Künstlers. Nun sucht sich ihr Berlioz schriftlich zu nähern, aber die Schauspielerin lehnt seine Briefe ab. Da beschließt der Künstler, seinen Gefühlen in einer großangelegten Tondichtung Luft zu machen, und so entsteht die epochale „Symphonie phantastique". Mit dieser Komposition begründet Berlioz seinen Ruhm. Nach jahrelangem, fast übermenschlichem Ringen gelingt es ihm endlich, als Siebenundzwanzigjähriger den großen Preis des „Institutes" zu erringen. Er bestand in einem fünfjährigen Staatsstipendium von 3000 Franken, stellte aber einen zweijährigen Aufenthalt in Rom behufs musikalischer Studien zur Bedingung. Diese Bestimmung war unbedingt veraltet. Ein Mozart konnte im letzten Drittel des XVIII. Jahrhunderts in Italien

noch etwas für seine Entwicklung lernen. Was aber sollte ein französischer Musiker der romantischen Epoche um 1830 in Rom profitieren? Und gar ein Berlioz, dem nichts verhaßter war als italienische Musik und lederne Kontrapunktik, die er etwa in den Vatikanischen Archiven vorfand. Wer Berlioz und seine bisherigen Bestrebungen kennt, kann sich eine Vorstellung machen, wie qualvoll diese Studienjahre in Rom für ihn gewesen sein müssen. Nicht nur, daß er die italienische Musik eher floh, als sie aufzusuchen, brannte ihm aber im Herzen auch noch immer die Sehnsucht nach Miß Smithson, die er nun gänzlich aus den Augen verloren hatte, ja von der er gar nichts hörte. Mit welcher Freude mag Berlioz die Nachricht begrüßt haben, welche ihm die Erlaubnis brachte, den Aufenthalt in Rom um 6 Monate abkürzen dürfen.

Eilends kehrt er nach Paris zurück und dort flammt sofort wieder die alte Leidenschaft empor, nachdem er sie vor seiner Romreise für kurze Zeit in den Augen der Pianistin Moke zu vergessen bestrebt war. Zunächst quartiert er sich nun der ehemaligen Wohnung Miß Smithsons gegenüber ein, um wenigstens die Aussicht auf jene Fenster zu haben, in denen ihn einstens ihr Anblick beglückt. Eines Tages erfährt er zu seinem Entzücken, daß die Miß noch in Paris weile. So rasch als tunlich arrangiert er nun ein Konzert, dem diesmal auch die Schauspielerin anwohnt. Von Freunden ward sie jedenfalls darauf aufmerksam gemacht, daß sie das Urbild der „idée fixe“ der phantastischen Symphonie ist. Dieser gewaltige Tonsturm rührt endlich das Herz der Schönen und sie gestattet Berlioz, sie am nächsten Tage zu besuchen. — Aber der Verbindung setzen die beiderseitigen Verwandten Schwierigkeiten entgegen. Nach vielfachen Kämpfen, denen der Künstler fast zu

erliegen droht, kann er sich endlich im Sommer 1833 mit seiner Geliebten vermählen.

Miß Smithson brachte ihm infolge unglücklicher Theaterunternehmungen nur Schulden mit in die Ehe, und auch Berlioz besaß so gut wie nichts. Besser wurden seine finanziellen Verhältnisse erst durch ein im Vereine mit Liszt veranstaltetes Konzert, das 7000 Franken brachte, ferner durch die Widmung von 20 000 Franken von seiten Paganinis für das dem berühmten Geiger zugedachte Viola-Solo in der „Harold-Symphonie". — Hanslick, dessen Auszug aus Berlioz' „Memoiren" und „Lettres intimes" ich hier benütze, versichert aber, Rossini habe Ferdinand Hiller gegenüber den Besitzer des „Journals des débats", dessen Mitarbeiter Berlioz war, als den eigentlichen Geldgeber bezeichnet, und Paganini habe zu dieser Aktion nur seinen Namen hergegeben.

Nun war endlich Berlioz in den Stand gesetzt, frei und sorgenlos schaffen zu können. Die Ehe mit Miß Smithson war indessen keine glückliche. Berlioz heiratete später ein zweites Mal, oder lebte wenigstens mit einer Spanierin, die ihn auf seinen Reisen in Deutschland begleitete. Auch sie und der Sohn aus der Ehe mit der Smithson starben vor Berlioz, so daß sein Alter trüb und freudelos war. Von fixen Anstellungen erlangte er 1839 die Stelle eines Konservators, 1852 die Stelle eines Bibliothekars am Konservatorium. Der Posten eines Lehrers der Komposition blieb ihm versagt. Als Einundsechzigjähriger packte ihn indessen nochmals eine alte Leidenschaft und zwar entbrannte er diesmal abermals für seine nunmehr 67jährige Jugendliebe Stella, und war nur durch die begütigenden Zusprüche der alten Dame und Vorstellungen seiner Freunde vor den ärgsten Torheiten zu

bewahren. Berlioz starb zu Paris am 18. März 1869, ziemlich vereinsamt und verbittert. Gerechter als er konnte wohl kein Musiker den Spruch zitieren: „Der Prophet gilt nichts im eigenen Lande", denn die Franzosen begannen erst nach seinem Tode zu begreifen, was sie an ihm gesündigt, und suchten dies nun allerdings wieder in geradezu überspannter Weise auszugleichen. Durch Denkmäler und die frenetische Bejubelung seiner Werke wurde Berlioz nach seinem Tode in seinem Vaterlande geehrt, während er zu seinen Lebzeiten nur in Deutschland um die Mitte des verflossenen Jahrhunderts einen wahren Begeisterungstaumel wachgerufen hatte.

Wie alle reformatorischen Geister hat auch Hektor Berlioz die musikalische Welt in zwei Lager geteilt. Die einen erhoben sein Genie in den Himmel und stellten seine Werke über Beethoven, die anderen hatten für ihn nur ein spöttisches Achselzucken, und manche nannten ihn laut einen Narren. Man muß sich in jene Zeit zurückversetzt denken, in welcher Berlioz Hauptwerke entstanden (also etwa um 1830), um das Epochale dieser Erscheinung im vollem Maße zu begreifen. Beethoven hatte in seiner neunten die Symphonie auf einen schier unerreichbaren Gipfelpunkt geführt, er hatte einen neuen Stil, eine unerhörte Ausdrucksfähigkeit dem Orchester aufgeprägt und die Form ins Riesenhafte erweitert. Berlioz knüpfte direkt an diesen Beethoven an, aber ferne lag es ihm, seine Eigenart sklavisch nachzuahmen oder sich von ihm nur beeinflussen zu lassen. Berlioz vergrößerte nicht nur das Orchester, sondern strebte vor allem darnach, dasjenige im vollsten Maße auszugestalten, was Beethoven in seiner Pastoralsymphonie angedeutet hatte, nämlich, musikalische Gedanken nach einer erfaßten Idee, nach seelischen Regungen, nach

dramatischen Eindrücken zu ordnen und all diese Empfindungen in Tonbildern nachzugestalten. Indem er dies in einer neuen formalen Gewandung und mit Hilfe einer von jeglicher Tradition losgelösten Behandlung des Orchesters tat, wurde er der Begründer der modernen Programm-Musik, nicht aber der Schöpfer dieser Musikgattung schlechtweg, denn die Absicht, nach einem aufgestellten Vorwurfe zu musizieren, reicht bis auf Bach zurück. Aus dem XVIII. Jahrhundert mögen einige Beispiele angeführt werden. Von Leopold Mozart (Vater des Wolfgang Amadeus) hat sich ein Divertissement erhalten, das „Die Schlittenfahrt" betitelt ist und dem ein recht ergötzlich abgefaßtes Programm zu Grunde liegt. Der alte Dittersdorf schrieb eine „Symphonie nach Ovid's Metamorphosen", ein Divertimento „Der Kampf der menschlichen Leidenschaften". Bei Haydn wurden einige Symphonien mit Ueberschriften versehen (L'ours, la reine, der Schulmeister, Abschied), welche den Charakter der ganzen Tonschöpfung angeben. Endlich erschien Beethoven mit seiner Helden- und Pastoralsymphonie. Aber erst in den beiden letztgenannten Werken kann man von einer eigentlichen Ausbeute der poetischen Idee für die Komposition sprechen, während die ähnlichen Versuche seiner Vorgänger lediglich als absolute Musik (bei Dittersdorf) oder kindliche Spielereien (bei Leopold Mozart) zu betrachten sind.

Wenn wir von Programm-Musik sprechen, so begeben wir uns auf jenes heikle Gebiet, das die Musikästhetik in zwei Lager teilt, in jenes der Formal- und das der Gefühlsästhetiker. Die moderne Forschung steht mehr auf Seite der letztgenannten und so ist auch durch sie die Programm-Musik und ihre Hauptvertreter Berlioz und Liszt glänzend rehabilitiert. Nietsch beantwortet z. B. die Frage, ob die Programm-Musik ihre Berech-

tigung habe, so: „Wie war es möglich, daß die Instrumentalmusik jemals ohne vorbedachten Plan, ohne Programm, Anspruch auf künstlerische Bedeutung erheben konnte?“ — Man wird vielleicht sagen: Die Formalästhetik paßt besser für die älteren Meister, die Gefühlsästhetik kann bei den modernen Anwendung finden. Der Gegenbeweis für diese Ansicht ist leicht zu erbringen. Wem aus den Messen Palestrinas, aus den Kantaten Bachs nicht das tief-religiöse Empfinden beider Meister klar geworden ist, der hat sie nicht ganz verstanden. Nun wird man einwenden: „Das ist keine absolute Musik, sondern die Gefühle sind hier durch den Text bedingt“. Zugegeben. Aber weht uns aus einer Bach'schen Instrumentalfuge nicht derselbe strenge protestantische Geist entgegen, der die gesamte Weltanschauung dieses Meisters offenbart? Und wer wollte z. B. annehmen, Mozart habe beim Schaffen seiner G-moll-Symphonie dieselben Vorstellungen und Empfindungen gehabt, wie bei jenem der Symphonie in C mit der Fuge? Auch die alten Meister stellten sich in ihren Instrumentalwerken Programme, nur behielten sie die Form, in welche sie ihre Gedanken gossen, streng bei und erachteten es nicht für nötig, die Geheimnisse ihrer Seele in der Gestalt von Titelüberschriften vor aller Welt bloßzustellen. So wenig wir nun geneigt sind, der Programm-Musik im Sinne Berlioz ihre Berechtigung abzusprechen, in Erwägung des Umstandes, daß die absolute Musik ein tieferes und umfassenderes seelisches Empfinden offenbart, als es dasjenige ist, wozu den Tonkünstler ein sinnlicher Vorwurf anregt, müssen wir doch der reinen Musik den Vorzug einräumen und sie ihrem künstlerischen und ethischen Werte nach unbedingt über die Programm-Musik stellen.[1]

[1] „Erhebt uns tief empfundene absolute Musik nicht

Was nun Berlioz betrifft, so hat er viele Hörer vielleicht nicht so sehr durch seine grotesken Harmonien und neuartigen Orchestereffekte abgestoßen, als vielmehr durch die Vorwürfe seiner Tondichtungen. Es muß zugegeben werden, daß das von ihm selbst erfundene Programm seiner „phantastischen Symphonie" an Abenteuerlichkeit nichts zu wünschen übrig läßt. Die Erklärungen der ersten Sätze mögen vom Publikum und der Kritik noch ruhig hingenommen worden sein, aber die Ereignisse, welche den Finalsätzen als Grundlage dienen: Der Vergiftungsversuch aus unglücklicher Liebe und die daraus entstehenden Traumgesichte, die Tötung der Geliebten, das Mitansehen der eigenen Hinrichtung und der Hexensabbat, das war p. t. Publikum doch etwas zu bunt, und viele waren mit dem Urteile rasch fertig: Der Tondichter muß nicht ganz bei Trost sein. (All diese Dinge waren aber in Berlioz' Leben begründet, dem man damals freilich noch keine Aufmerksamkeit schenkte.) Besser mag man sich mit den Programmen der späteren Werke, der „Harold-Symphonie" und „Romeo und Julia", zurechtgefunden haben, allein diese Musik wollte in Frankreich nicht durchgreifen, wogegen sie in Deutschland Stürme der Begeisterung hervorrief. An der Spitze der Berlioz-Enthusiasten stand hier Robert Schumann, der den französischen Tonkünstler mit einem glänzenden Artikel begrüßte. Was auf Schumann und alle fortschrittlich gesinnten Musiker so bestechend gewirkt haben mag, war (außer der großzügigen Anlage der Berliozschen Orchesterwerke) wohl auch die gänzlich neue Behandlung der Orchestration.

über alles Irdische, wogegen uns Programm-Musik, sei sie dem Vorwurfe nach auch noch so titanenhaft, doch immer wieder an irdische Vergänglichkeit gemahnt?" Diese Worte notierte ich vor Jahren, als ich einmal hart nacheinander Berlioz' „Lear" Ouverture und Beethovens C moll-Symphonie hörte.

Berlioz brach vollständig mit den klassischen Traditionen des XVIII. Jahrhunderts, deren einige Beethoven selbst bis zur großen Symphonie gewahrt hatte, und schuf für alle Instrumente eine Art Gleichberechtigung. Man könnte ihn in diesem Sinne als den Sozialisten der Instrumentierung bezeichnen. Dabei mischte er die Klangfarben in einer bisher unerhörten Weise. „Der Unterschied von der alten Schule war", sagt Grunsky in seiner Musikgeschichte des XIX. Jahrhunderts, „daß jetzt das musikalische Denken anschaulicher wurde: früher instrumentierte man die Melodie und die melodischen Verflechtungen, jetzt erdachte man die Melodien und alles miteinander von Tönen aus dem Charakter der Instrumente heraus. Berlioz' Instrumentationskunde geht nicht auf würzende Reizmittel aus, sondern deckt den natürlichen Gebrauch der verfügbaren sinnlichen Klänge auf".

Weniger hervorragend und keineswegs epochal bewegte sich Berlioz auf dem Gebiete der Oper. Sein umfangreichstes dramatisches Opus sind die für zwei Abende berechneten „Trojaner". Sie konnten sich indessen nirgends durchringen. „Benvenuto Cellini" hingegen ist die einzige Oper, welche nicht nur in Frankreich, sondern auch in Deutschland zur Aufführung gelangte, und die sich (wie ich glaube) in Karlsruhe sogar bis heute auf dem Spielplane erhalten hat. Auch eine komische Oper schrieb Berlioz, „Beatrice und Benedikt", in welcher dem Komponisten ein feines Erfassen humoristischer Charakteristik nachgerühmt wird. Sonst sind seine Opern gediegene, stellenweise äußerst wirkungsvolle, aber keineswegs besonders eigenartige Werke. Die großen Neuerungen auf diesem Gebiete waren eben unserem deutschen Richard Wagner vorbehalten.

„Si j'étais menacé de voir brûler mon oeuvre

entière, moins une partition, c'est pour la Messe des Morts que je demanderais grâce," schrieb Berlioz hart vor seinem Tode und man findet diesen Ausspruch begreiflich. Es gibt gewiß kirchlichere und ästhetisch vorzüglichere Requiem, aber gewiß keines, welches so genial konzipiert erscheint, wie dasjenige Berlioz. Es gilt dies insbesondere vom „Dies irae". Man male sich nur einmal die Wirkung aus, die diese Nummer, in der vollen vorgeschriebenen Besetzung (also mit dem vierfach geteilten Bläserchor und 16 Pauken) in einer Riesenhalle, wie etwa jene des Pariser Invalidendomes, ausüben muß und jedes kritische Bedenken wird vor dieser gigantischen Schilderung des jüngsten Gerichtes verstummen müssen.

Von Werken für Soli, Chor und Orchester muß neben dem Requiem als bedeutendstes die „Damnation de Faust" erwähnt werden, die zwar jeglichen redlichen Deutschen ob des „ungarischen Faust" etwas seltsam und abstoßend berührt. Musikalisch genommen wird man in diesem Opus vielleicht am deutlichsten alle Vorzüge und Schwächen des Berliozschen Schaffens zu erkennen Gelegenheit haben. Dann verdient das Oratorium „Die Kindheit Christi" unsere Aufmerksamkeit, besonders dessen Entstehungsgeschichte, in welcher Berlioz bezüglich der französischen Musikfreunde dieselbe Rolle spielt, wie Michel Angelo in Hebbels gleichnamigem Drama gegenüber den Archäologen.

Das Bild Hektor Berlioz wäre nicht vollständig, wenn wir nicht auch seine schriftstellerische Tätigkeit ins Auge fassen würden. Wie bereits erwähnt, war er längere Zeit Musikreferent des „Journals des debats". Diesen Beruf übte er indessen mit höchster Unlust aus, die noch dadurch verschärft wurde, daß er nicht immer so schreiben durfte, wie es ihm ums Herz war. Und

so kam es denn, daß er zuweilen seinen Freunden und Bekannten gegenüber die öffentlich abgegebenen Urteile widerrief. Direkt qualvoll war ihm das Feuilletonschreiben, besonders über solche Opern, denen er absolut keinen Geschmack abgewinnen konnte, und dieser Widerwillen steigerte sich einstmals bis zur Verzweiflung, so daß er nahe daran war, einen Selbstmord zu begehen. Daß Berlioz die Italiener verabscheute, wissen wir schon, aber auch Wagner konnte er keine Sympathien abgewinnen. Er verwarf dessen dramatisches Prinzip und nannte ihn sogar direkt einen Narren. Bekanntlich hat auch Weber einst über Beethovens B-dur-Symphonie eine sehr abfällige Kritik geliefert. Im Falle Berlioz verstand der Symphoniker den Dramatiker nicht, im Falle Weber war's umgelebt. Von älteren Meistern verehrte Berlioz nur Beethoven, Weber und Spontini, insbesondere aber Gluck. Für diesen letzteren bezeigte er zeitlebens eine fast an Fanatismus grenzende Schwärmerei und verhimmelte ihn ebenso gewaltig, als er Mozart und Haydn herabsetzte. „Wenn ich Musik von Mozart höre", schrieb er einmal im „Journal des debats", „so drückt mich immer ein kleiner Alp, wenn ich aber Musik von Haydn höre, so drückt mich immer ein großer Alp!" In den „Musikalischen Grotesken", einer Sammlung humoristischer Feuilletons, kann er auch nicht umhin, jenen beiden Meistern, allerdings ohne Nennung der Namen, etwas am Zeuge zu flicken. In der Erzählung: „Ein Programm grotesker Musik" ist unter der verspotteten „Hymne" offenbar die letzte Nummer des 1. Teiles aus der „Schöpfung", unter dem bewitzelten „Kyrie eleison" wahrscheinlich jenes aus Mozarts Requiem zu verstehen. Sonst findet sich manch köstliches Stücklein in den „Grotesken". Skizzen wie beispielsweise jene, in der erzählt wird, wie zwei

Musiker eines Dillettanten-Orchesters in einer Symphonie in D-dur die Stimmen der A-Klarinetten ohne zu transponieren durchaus auf C-Klarinetten blasen wollen, oder da ein Instrumentenfex, aus Angst, vom Händler betrogen zu werden, ein Harmonium um jeden Preis selbst probieren will, dabei aber weder Blasebalg tritt, noch Register zieht, und den Ruf dieser Instrumente dann nicht begründet findet, werden jedem Musiker als willkommene Anekdoten stets im Gedächtnis bleiben. — Von musikwissenschaftlichen Werken Berlioz steht seine Instrumentationslehre obenan. Aber derjenige, welcher das Handwerksmäßige der Instrumentierung noch nicht weg hat, wird aus diesem Buche nicht klug werden. Es ist eben eine hohe Schule der Instrumentation und bietet nur dem bereits fertigen Theoretiker oder gar Komponisten eine Fülle von Belehrung und Anregung.

Wir nehmen Abschied von einem echten Künstler. Sollten wir (nach dem Muster Peter Altenbergs, der die Menschen gern auf solche Art charakterisieren möchte) mit einem einzigen Worte seine Eigenart kennzeichnen, so könnte dieses nur „grotesk" lauten. Aber Berlioz besaß trotz seines Strebens nach Absonderlichem und trotz vieler ästhetischer Irrtümer und menschlicher Schwächen eine große, erhabene Seele. Ueber seine kulturgeschichtliche Bedeutung ist noch nicht das letzte Wort gesprochen. Nur demjenigen, der die französische Romantik kennt und ihre Bestrebungen begriffen hat, wird ein Erfassen Hektor Berlioz als kulturelle Gesamterscheinung gelingen und dann erst wird ihm die einsame Größe dieser Gestalt voll ins Bewußtsein treten.



Michael Haydn.

Salzburg, die herrliche alte Festungsstadt an dem reißenden, grünen Alpenstrom, rüstet zur Feier des 150. Geburtstages ihres größten Sohnes. Musiker und Sänger aus allen deutschen Gauen, Musikfreunde im allgemeinen und Mozartverehrer im besonderen aus aller Herren Länder werden sich am 15. August in der ehrwürdigen Salzachstadt zusammenfinden, um, teils tatkräftig mitwirkend, teils andächtig zuhörend, den Manen Wolfgang Amadeus Mozarts zu huldigen.

Genau fünf Tage vor Beginn des großen Musikfestes könnte man aber auch eines anderen Tonkünstlers gedenken, eines Musikers, der einen ebenso glänzenden Namen trägt wie der gefeierte Salzburger, der in der gleichen Stadt den größten Teil seines Lebens verbrachte und vor genau hundert Jahren in einem kleinen Häuschen unter dem Festungsberge seine Augen für immer schloß: Michael Haydn, der Bruder des weltberühmten Komponisten der „Schöpfung" und der „Jahreszeiten".

Das XVIII. Jahrhundert ist jenes der großen Tonkünstler. An seiner Pforte ragen wie eherne Säulen die gewaltigen Gestalten eines Bach und Händel, an seinem Ausgange steht der junge Titane Beethoven. In seiner zweiten Hälfte grüßen uns der Vorläufer

Wagners, der ernste Dramatiker Gluck, Mozart, das musikalische Universalgenie, und Josef Haydn, der Vater der modernen Symphonie. Daß es aber in jener Blütezeit der deutschen Tonkunst auch schaffende Musiker gab, die sich durch den Glanz der genannten Gestirne keineswegs einschüchtern ließen, sondern bei äußerst schwacher Begabung munter darauf loskomponierten, davon gibt noch heute so manches Archiv unverhohlen, so manches Urteil in alten Zeitschriften oder Musikbriefen launig verblümt Zeugnis.

Wie wir heutzutage neben ausnehmend begabten Tonkünstlern einerseits und stümpernden Dilettanten andererseits einer Mittelgattung von schaffenden Musikern begegnen, deren Werke zwar keine blendende Ursprünglichkeit und Eigenart aufweisen, uns aber doch als ehrliche, tüchtige Arbeiten Achtung gebieten, so gab es auch in der Genieepoche Komponisten — die Musikgeschichte bezeichnet sie mit dem Namen „kleine Meister" — die in ihren Tonschöpfungen den Spuren ihrer großen Zeitgenossen folgten, ja, denen so manches Werk gelang, das sowohl hinsichtlich Kraft und Schönheit der Gedanken als Feinheit der formellen Gliederung jenem eines wahrhaft großen Meisters fast gleichwertig an die Seite gestellt werden kann.

Solch ein Tonkünstler tritt uns in Michael Haydn entgegen, dessen Todestag sich am 10. August 1906 zum hundertstenmale jährt.

Keine glänzende Künstlerschar, kein auserlesenes Orchester wird sich an diesem Tage versammeln, um das Andenken an diesen Meister in rauschender Weise zu feiern. Bescheiden, wie er gelebt, wird er sich damit begnügen müssen, daß ein kleiner Kreis ernstgesinnter Musikfreunde, dem seine Messen, seine Kantaten manch schöne Stunde würdiger Kunstandacht bereiteten, seiner

am Klavier oder Harmonium in häuslicher Einsamkeit pietätvoll gedenkt. Und diese Art Feier paßt in der Tat auch zu der Gesinnungsweise Michael Haydns, sie stimmt zu seinen eigenen künstlerischen Bestrebungen. Nicht auf Weltruhm und das Erwerben eines glänzenden Namens war sein Sinn gerichtet. Im bescheidenen Schaffen für seinen dienstlichen Wirkungskreis als Organist und Musikdirektor des Erzstiftes Salzburg fand er seine Befriedigung. Gering ist daher die Zahl seiner im Druck erschienenen Kompositionen. Er hatte eine Abneigung gegen das Veröffentlichen. Allein diese gründete nicht etwa in Furcht vor Kritik oder in der Erkenntnis des geringen Wertes seiner Werke, sondern lediglich in der heutzutage wohl kaum mehr begreiflichen Scheu, aus Gedanken, die er in weihevoller Stunde empfangen, in profaner Weise Kapital zu schlagen.

Dennoch aber konnte es der bescheidene Meister nicht hindern, daß viele seiner Kompositionen den Weg durch Abschriften in die Oeffentlichkeit fanden. So kam es denn, daß ohne sein Zutun sein Name in der Musikwelt seiner Tage fast ebenso guten Klang besaß, wie jener seines großen Bruders. Seine Messen, seine Kantaten, insbesondere aber seine Symphonien, unter denen jene in C-dur mit der Schlußfuge ganz bedeutenden Einfluß auf Mozarts Jupitersymphonie hatte, wurden von den besten Musikvereinen Deutschlands häufig zur Aufführung gebracht.

Heute aber gehört Michael Haydn zu den Vergessenen. Nur von jenen katholischen Kirchenchören, deren Leiter an alter instrumentaler Kirchenmusik Freude finden, tönt noch hin und wieder eine seiner Messen, Gradulien oder Offertorien und da und dort mag auch in einer besonders musikalisch gesinnten Stadt der Chormeister des Männergesangvereines eine seiner vierstim-

migen Männerchöre dem Publikum als musikhistorische Rarität vorführen.

Eine Komposition Michael Haydns ist aber doch bis auf den heutigen Tag völlig am Leben geblieben, freilich in etwas veränderter Form. Sie wird von den katholischen Volksschülern und den erwachsenen Katholiken der breitesten Volksschichten fast jeden Sonntag gesungen und wohl von den meisten „Mitwirkenden“ ohne Kenntnis des Namens ihres Komponisten. Es ist das sogenannte „Deutsche Hochamt“ beginnend: „Hier liegt vor deiner Majestät“. Das Original dieses Meßliedes ist für vier Singstimmen mit Orgelbegleitung geschrieben. Heute spielt zumeist der Organist die Harmonie, während Männer, Weiber und Kinder unisono die Melodie singen, an manchen Orten wohl eigentlich krächzen.

Ist nun der Großteil der Michael Haydnschen Werke ins Archiv verwiesen, so sind sie dort doch nicht gänzlich zum Hüten der Regale verurteilt. Zuweilen langt ein ernster Musikgelehrter, häufiger aber ein eifriger Jünger der Theorie, der sich die Geheimnisse des Kanon- und Fugenbaues zu eigen machen will, nach ihnen, um die Kunst der kontrapunktischen Formen in den Werken dieses Meisters zu studieren. Und im Fugenbau und kontrapunktierten Stil waren sie in der Tat alle Meister, diese biederen alten Salzburger Eberlin, Adelgasser, Michael Haydn und wie sie alle heißen, wenn sie auch, wie scharfzüngige Zeitgenossen behaupten, nach vollbrachtem heiligem Cäciliendienst mit gleichem Eifer im Stiftskeller St. Peter dem heidnischen Gotte Bacchus huldigten.

Spielt Michael Haydn als theoretischer Musikpädagoge noch heute eine, wenn auch bescheidene Rolle in der Entwicklung manches aufstrebenden Tonkunstjüngers, so wirkte er zu seinen Lebzeiten mächtig auf

den Werdegang so manchen späterhin tüchtigen Musikers. Schinn, Grätz, Ett machten ihrem Meister gewiß keine Schande. Einer seiner Schüler erwarb sich aber die Unsterblichkeit, und ein Abglanz seines Ruhmes fällt auch auf den Lehrer zurück. Michael Hadyn unterrichtete längere Zeit hindurch Karl Maria v. Weber und der nachmals so berühmte Komponist des „Freischütz" hat seines tüchtigen und doch so bescheidenen Meisters nie vergessen.

Noch vor wenigen Jahren stand ein schlichtes Haus in der Originalgestalt neben dem alten Sankt Petersfriedhof zu Salzburg, das über dem zweiten Stockwerk in großen goldenen Lettern die Inschrift trug: „In diesem Hause wohnte Michael Haydn bis zu seinem Tode 1806". Heute erhebt sich an derselben Stelle ein moderner Prachtbau — die Station der Festungsdrahtseilbahn. Nun eine kleine Tafel daran kündet dem Wanderer, daß an dieser Stelle einst Michael Haydns Wohnhaus stand. Ein durch Jahrzehnte pietätvoll bewahrtes Stück Alt-Salzburg mußte den Bequemlichkeitsansprüchen der modernen Globetrotterflut weichen. Ebenso wie der Behausung erging es ihrem einstigen Bewohner. Der nervenerregende Tonsturm des 19. Jahrhunderts, das Fiebergetöne unserer neuesten Riesensymphoniker hat so manchen wackeren Meister des 18. Jahrhunderts gründlich zum Schweigen gebracht! Auch ihn, den biederen Organisten und Kirchenkomponisten Michael Haydn!



Inhalt.

Studien.

Wiener Musik- und Theaterbriefe.

Gedenkblätter.



. . . . . . „Der Verfasser der vorliegenden Biographie ist eine Künstlernatur, die auf das glücklichste hohes poetisches und musikalisches Können in sich vereinigt, und Poet und Musiker zugleich muß derjenige sein, welcher die künstlerische Eigenart Schubarts in ihrer ganzen Tiefe erfassen will. . . . . . Klob schenkt uns ein Charakterbild dieses . . . . Schwabendichters, mit dem keine Arbeit früherer Schubartbiographen sich messen kann; denn nicht allein der kaltabwägende, messende Verstand hat dieses Buch geschrieben, ein deutscher Mann spricht zu uns, der das, was der Verstand nun und nimmer verstehen wird, mit dem feinfühligen Ohr des Musikers hört und mit dem empfindsamen Herzen des Dichters fühlt" . . . . .

„Unverfälschte deutsche Worte" (Monatsschrift), Wien, Jänner 1909.

. . . . . „ein Volksbuch im besten Sinne des Wortes, das die weiteste Verbreitung verdient" . . . .

„Hamburger Fremdenblatt", 11. 10. 08.

. . . . . „Klob wird niemand das Lob versagen, daß er das vorhandene Material . . . . . gründlich gesichtet und geschickt gruppiert hat . . . . man wird seine Schilderungen und Abschweifungen von der Vergangenheit in die Gegenwart mancherlei Anregungen verdanken . . . . . Es ist erfreulich und dankbar zu begrüßen, daß sich gerade ein Oesterreicher mit den Geschicken eines Schwaben befaßt, der nicht nur ein Drama „Schubart" geschrieben, sondern auch einer der heißesten und unentwegtesten Kulturkämpfer seiner Heimat ist". . .

„Münchener Neueste Nachrichten", 27. 9. 08.

. . . . . „Das Buch liest sich wie eine schöne Geschichte . . . . . Der Verfasser stößt hier und dort eine Türe auf und läßt uns durch sie manchen schönen und belehrenden Blick in die Lebensverhältnisse und Geistesströmungen des 18. Jahrhunderts tun. . . . . . Man sieht gleich nach den ersten Zeilen, daß der Verfasser keine bloße Schreibtischarbeit hat liefern wollen . . . . .

Das Werk ist ein prachtvolles Bild geworden, das uns in seinem Grunde die reizende württembergische Landschaft zeigt, mit ihren alten, lieben Städten und Schlössern, mit ihren wunderlichen Menschen und mit einem Dichter mitten drinnen, der bettelarm, aber wie ein König und Prophet, durch ein Meer von Freuden und Leiden zu seiner Unsterblichkeit hindurchschreitet"...

Prof. Dr. Rudolf Sommer in der „Ostdeutschen Rundschau" (Wien), 22. 10. 08.

. . . . . „Wir haben das Buch großenteils mit verhaltenem Atem gelesen, wie eine Geschichte voll Lust und Leid . . . . . Der Verfasser hat immer ein großes menschliches Verstehen, und das geht wie ein friedliches Vermitteln durch die schreienden Dissonanzen. (In Schubarts Leben). Das Buch wird im weiten Vaterlande, zumal in der engeren Heimat des Dichters viele Freunde gewinnen" . . . . .

„Augsburger Postzeitung", 30. 10. 08.

. . . . . „Das Buch ist ein schönes Zeugnis von eindringender Versenkung in Schubart selbst, seine Entwicklung, seinen Charakter, seine dichterischen und musikalischen Werke, von reicher Belesenheit in der ausgedehnten Literatur über Schubart, von liebevollem Verständnis für die Kraftnatur des Dichters mit all ihrer wilden Derbheit und ungezügelten Rohheit, aber auch mit ihrer geistigen Tiefe und wirklichen Genialität, woneben übrigens der Verfasser keineswegs der unbefangenen, oft gegen Sch. recht kritischen Objektivität etwas vergibt. So wird das Buch von Klob zu einem interessanten Kulturbild des 18. Jahrhunderts mit seinen Sitten und Gebräuchen, sozialen und politischen Zuständen" . . . . .

„Schwäbische Chronik" (Beilage des „Schwäb. Merkur") 21. 8. 08.

. . . . . Klob hat die Aufgabe, die er sich gestellt hat, vollständig gelöst. Schubarts Leben und seine Zeit werden in fesselnder Weise dargestellt" . . . . . .

Tagesbote für Mähren und Schlesien, Brünn, 3. 1. 1909.

. . . . . „Klob hat mit großem Eifer an der Hand umfangreichen Quellenmaterials gerade den Abschnitt „Hohenasperg“ seines Werkes über Schubart eingehender bearbeitet und dadurch nicht allein manches Neue zur Biographie des Dichters beigetragen, sondern auch ein packendes Bild aus der Aufklärungszeit vor uns aufgerollt“ . . . . .

Literaturbeilage des „Neuen Tagblatt“, Stuttgart, 13. 2. 1909.




JAN
15
1985


UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 14 07 12 14 008 5